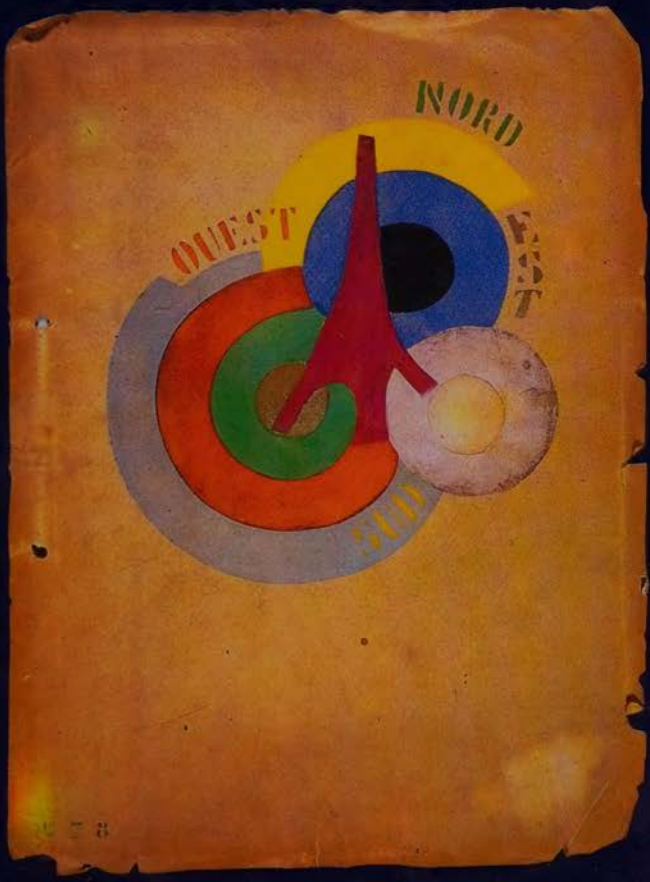
SAÚL YURKIEVICH

la movediza modernidad



TAURUS

Escritor argentino, Saúl Yurkievich (1931) ejerce con parecida eficacia la poesía y la crítica, tanto literaria como artística. Ambas actividades son para Yurkievich complementarias, caras de una misma moneda, dos tratamientos creativos de la palabra que figura o que esclarece mundos. Por eso entabla entre su impulso a la representación y su apetencia de reflexión una intima correspondencia. Tanto su producción literaria como su actividad de exégeta se orientan principalmente hacia las estéticas de vanguardia, cuyos contextos, movimientos, propósitos, recursos técnicos y contenidos simbólicos ha investigado y explicado en numerosos escritos. Desde su libro inicial —*Valoración de Vallejo* (1958)— hasta *La movediza modernidad*, su último volumen crítico, Saúl Yurkievich intenta, a través de una docena de títulos, circunscribir y caracterizar ese agitado y multiforme cúmulo de manifestaciones que van constituyendo la modernidad. Catedrático de la Universidad de París, Yurkievich ha enseñado en prestigiosas universidades americanas y europeas. Ha sido Mellon Professor de la Universidad de Pittsburgh y recientemente profesor visitante de las universidades de Harvard, Johns Hopkins y Chicago.

SAÚL YURKIEVICH

LA MOVEDIZA MODERNIDAD

TAURUS

PENSAMIENTO

Primera edición, febrero de 1996

© SAÚL YURKIEVICH, 1996
© SANTILLANA, S. A. TAURUS, 1996
Juan Bravo, 38. 28006 Madrid
Teléfono (91) 322 47 00
Telefax (91) 322 47 71

CREATIVE COMMONS

Imagen de cubierta: Portada de Robert Delaunay para *Tour Eiffel* (Madrid, 1918) de Vicente Huidobro
Diseño de cubierta: Julio Silva
ISBN: 84-306-0044-2
Dep. Legal: M-12.243-1996
Impreso por: Artes Gráficas Huertas, S. A.
Impreso en España

Índice

Presentación: La figura 7
Moderno/postmoderno: fases y formas de la modernidad 9
Modernismo: arte nuevo 37
Leopoldo Lugones: la plenipotencia literaria 47
El efecto manifestario, una clave de modernidad 53
El ser que se disocia 71
Los avatares de la vanguardia 83
Metaforicé con fervor 105
Altazor, infinauta del infimento 125
La autarquía absoluta 135
Aptitud humorística en *Poemas humanos* 145
España, aparta de mí este cáliz: ¿poesía prosélita? 171
Las estratagemas narrativas de Borges 193
Octavio Paz: revelación e invención 209
Octavio Paz: la fábrica y la figura 221
Girri/Orozco: la persuasión y el rapto 231
Fusión y efusión barrocas 243
El incomprensible rescate 251
Literatura del claroscuro 281
Homero Aridjis: ficción histórica y fantasía rememorativa . 291
La violencia estremecedora de lo real 305
Memoria y balance de nuestra modernidad 321

Prodecencias 339

PRESENTACIÓN: LA FIGURA

Procuro, con *La movediza modernidad,* abarcar y a la vez caracterizar la completa órbita de la modernidad literaria en Hispanoamérica. Analizo aquí la trayectoria estética de nuestra época en sus diversas etapas. La distingue un cambio de mentalidad, una especial relación con el mundo en transformación permanente que motiva una renovación radical de las concepciones y conductas artísticas, una continua mudanza teorética y formal. Pretendo discernir cómo una distinta percepción de lo fenoménico, una noción diferente de la subjetividad generan otro sistema de representación.

Quiero, a través de mi itinerario, dar cuenta de la figura que funda y conecta las diversas fases y formas de este conjunto de textos, aquello que los constituye en contexto cohesivo y que los conglomera como cuerpo. Anhelo que mi lector perciba la arquitectura de este volumen, su discreta simetría distributiva y la directriz integradora que lo mancomuna.

A partir de un estudio introductorio que sintéticamente se hace cargo de la totalidad y confronta la modernidad con su avatar postrero, lo postmoderno, los análisis generales de cada periodo (modernismo, vanguardia, barroco sincrético, neovanguardia) alternan con estudios particulares sobre textos y autores representativos (Darío, Lugones, Borges, Vallejo, Huidobro, Paz, Girri, Orozco, Lezama Lima, Aridjis, Gelman), sobre innovación de géneros e invención de dispositivos (el manifiesto literario, la metáfora de nexo excepcional, la imagen caótica, la subversión humorística, el entrevero tempoespacial, la hibridación genérica).

Concluyo mi recorrido crítico con un balance y perspectiva de la modernidad más reciente, aquella que directamente me implica y me sitúa. Procedo borgeanamente como aquel que, queriendo trazar el mapa de cierta región, diseña los rasgos de su propio rostro.

SAÚL YURKIEVICH

MODERNO/POSTMODERNO:
FASES Y FORMAS DE LA MODERNIDAD

Ahora que cunde el reciente y ya casi caduco debate sobre lo postmoderno habrá que preguntar por aquello que lo motiva e instiga: la modernidad. Puesto que ésta parece haber cumplido su ciclo, cerrarse sobre sí misma para dar lugar a ese vacilante intermedio, a esa postrera transición, a su postdata, será, supongo, la hora de perfilar con nitidez la órbita del tiempo fuerte que fue la modernidad. Si la modernidad ha terminado, nada mejor que esta clausura para delimitarla y dilucidar su índole, para definirla, mientras sea posible definir la temporalidad en ejercicio, en tanto experiencia epocal que al sujeto acaece y acontece en el sujeto, en su transcurso personal atravesado por el tiempo de todos. Por eso Henri Meschonnik (*Modernité Modernité,* París, Verdier, 1988) puede decir que la modernidad atañe sobre todo al sujeto que la experimenta. Palabra henchida de subjetividad, sin referente fijo, enunciaría un trance del sujeto. Si la modernidad como avatar histórico, como era general, resulta relativamente asible y explicable, lo es menos como intratiempo, como intrincamiento de temporalidades, como experiencia durativa del mundo que de modo singular se inscribe en el sujeto que la transcribe. Acerca de esto, de ciertas representaciones del acontecer vivencial, trata este libro; aborda la modernidad literaria, lo que le ocurre al sujeto que transcurre y discurre penetrado por el tiempo histórico, compenetrado con él. Se ocupa, pues, de opciones estéticas innovadoras, de las alternativas del gusto literario, es decir, de espejeantes, espectrales mutaciones de la estimativa. Su contenido concierne a una genética peculiar, a una proge-

nitura sujeta a alternativas cambiantes pero refractaria al símil biológico de la evolución y al económico del progreso. En trato y transacción incesantes con las otras producciones humanas, la literatura suele sincronizarse con las demás conductas técnicas —o procederes expertos— pero salvaguardando sus peculiares modos de apropiamiento y de elaboración. Por eso la historicidad literaria requiere, además de especial versación, una evaluación respetuosa de la autonomía e inherencia de los hechos artísticos. Formuladas estas salvedades y justificadas las cautelas, se puede proceder a caracterizar lo moderno en relación con aquello que lo postmoderno ratifica, refuta o rectifica.

Por el empleo del prefijo *post-*, de posposición, lo postmoderno está forzado a vivir a expensas de su genitor, a distinguirse a la vez como continuación y como mudanza, es decir, como variedad de lo moderno. Sólo lo moderno parece identificable por sí mismo. Como se sabe, la tendencia postmoderna aparece primeramente en la arquitectura (*vid.* Carles Jencks, *The language of post-modern architecture*, Londres, Academy, 1977). Constituye una reacción contra el funcionalismo académico de los setenta, contra el more geométrico, contra la monotonía ortogonal y el ascetismo decorativo contra la desnudez estructural y la proscripción del exorno. Restaura un eclecticismo hedónico, afecto al *neo* y al *retro*, no exento de guiños irónicos, de humor paródico. En las postrimerías del siglo XX, el *potmodern* restablece el sincretismo estilístico que reinó a fines del XIX, reanuda con un arte misceláneo que gusta de lo suntuario y de lo teatral, adopta de nuevo el popurrí que le permite recuperar notorios y característicos rasgos de pasados ilustres. Descree de cualquier ortodoxia, depone toda sistemática, renuncia a preceptivas canónicas; quiere individuar la obra, acentuar lo personal y fantasioso, por eso reivindica una libertad imbuida de subjetividad. Pero, puesto que el catálogo de las variantes formales parece agotado (como ocurre también en las otras artes visuales) por una era de experimentación y de extrema mutabilidad, lo postmoderno no puede sino retroceder, rescatar, reponer, recomponer. Le está vedada la invención endógena, la creación *ex nihilo*, la novedad absoluta pre-

conizadas y a veces operadas por la vanguardia, esa predecesora vehemente, categórica y bastante conminatoria. En franca oposición a esta modernidad imperiosa se alza lo postmoderno que no comulga con el mito de la superación permanente y de la perpetua innovación.

A la par que se acuña el término de postmoderno apuntan otros *post*: la *posthistoria*, la era *postindustrial*, el sistema *postcapitalista*, denominaciones concomitantes compuestas para caracterizar no sólo un estado de la cultura (*vid.* Gianni Vatimo, *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, París, Seuil, 1987) sino una situación general relativa a la marcha del mundo, una época: la postrimería de la modernidad. Postura de repliegue protector, de menoscabo con respecto al maximalismo precedente, la postmodernidad percibe, desde su perspectiva crepuscular, a la vez finisecular y milenarista, el acabamiento de la Historia (la macrohistoria, con mayúscula) que se estanca y desdibuja, que pierde ese diseño capaz de concatenar la simultaneidad de acontecimientos dispares infundiéndoles cohesión y coherencia. La historia —sobre todo vislumbrada desde los centros metropolitanos, desde focos de avanzado desarrollo— parece haber perdido su meta, volverse regresiva o circular, y al mismo tiempo extremadamente amenazadora. En efecto, el capitalismo avanzado preserva y perpetúa esos consensos propios de las sociedades industriales, capaces de absorber cualquier conflicto. En su seno, las tensiones se neutralizan mutuamente. La historia se distiende, ya no progresa a base de crisis y de colapsos, se vuelve previsible sucesión. Estabilizado como sistema de consumo masivo, el orden industrial reemplaza constantemente sus productos, sustituye lo nuevo por lo nuevo como necesidad inherente a su organización sin que nada de fondo se modifique. La continuidad apática y monótona reemplaza a la inquietante y excitante discontinuidad de lo moderno. Los mitos fundadores y propulsores de la modernidad —el de la revolución permanente, el del progreso liberador— pierden vigencia. Casi nadie da crédito a las ideologías totalizadoras, salvadoras. Ningún lúcido puede alimentar ilusiones antropológicas, confiar en doctrinas que ase-

guran el mejoramiento humano, que pretenden plasmar al hombre nuevo. La historia contemporánea abunda en ejemplos probatorios, o sea oprobiosos, de regímenes que imponen por la fuerza programas de redención colectiva. Los relatos magnos de la emancipación que legitiman el desarrollo humano, que fundan el conocimiento historiográfico, que permiten urdir una trabazón temporal dotada de diseño, dirección y finalidad comprensibles, se invalidan (*vid.* Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979 y *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1988).

Caducan las epopeyas protagonizadas por una humanidad prometeica que combate heroicamente por su liberación. El futuro pierde poder estimulante, pierde su instigadora preeminencia sobre el pasado y el presente. La teleología futurista de la modernidad se desacredita. En la era de los transistores, la sociedad tecnológica puede llevar a su colmo el afán programador. Mediante el auge de la informática y de la telemática impone por doquier esas retículas de codificación, esas formalizaciones funcionales del saber y de su comunicación que los tornan impersonales y ahistóricos. La noción de experiencia personal queda relegada al fuero privado, al reino interior; ahora concierne sólo a la individualidad psicológica. La sociedad mediática reifica la relación social, aliena la singularidad cualitativa, cosifica la conciencia. En los intercambios comunitarios, la subjetividad, factor de perturbación y de distorsión, está obligada a homologarse o a introvertirse. Mientras que la racionalidad tecnológica, imbuida de eficiencia rentable, opera su planetario programa de uniformidad, se muestra inoperante como protectora, como dadora de bonanza y de seguridad. Ya no domina la dinámica por ella desencadenada, sus logomaquias terminan en caja de Pandora, en potencia ciega impelida por una mecánica demente que amenaza con destruir a la humanidad. Promotora de guerras totales de colosal capacidad devastadora, del peligro atómico, del mayor desastre ecológico, de riesgosas manipulaciones genéticas, la sociedad tecnológica avanzada ya no alienta, intimida, espanta. Por eso Lyotard osa resumirla mediante una frase lapidaria: «Un nombre signa el fin del ideal moderno: Auschwitz».

Estas pesimistas apreciaciones postmodernas sobre la actual condición humana provienen de pensadores que miran en derredor desde atalayas metropolitanas, desde zonas privilegiadas y con perspectiva propia de partícipes del desarrollo avanzado. Ellas confirmarían el vaticinio que George Orwell aventurara en su novela *1984* (aparecida en 1949) acerca del universo carcelario, de la uniformidad masiva impuesta por un sistema que reglamenta la totalidad de la existencia humana. El bloqueado horizonte histórico de hace algunos años, sobre todo por la dificultad de predecir, la sensación de obstrucción y acabamiento después de la vuelta al orden causada por las sacudidas del 68 y secuela, la constancia de un *statu quo* que se perpetúa podían justificar entonces las evaluaciones desesperanzadas del mundo. Pero ninguno de los profetas de la postmodernidad alcanzó a prever ni la reciente revuelta juvenil en China ni el derribamiento del muro de Berlín ni el sorprendente y arrollador proceso de renovación democrática desencadenado en Europa del Este por la *perestroika* soviética cuyo influjo consigue modificar hasta la recalcitrante política del *apartheid* surafricano. Afirmar que la historia se estanca o que gira en redondo resulta ahora una no verificada presunción de ciertos sectores intelectuales cuyo desencanto fuera condicionado por especiales circunstancias culturales, revela cierto *spleen* dependiente de una coyuntura epocal, más un estado de alma o espíritu que una constancia veraz de la situación mundial. Tampoco la planetaria economía industrial y de mercado goza de la impasible estabilidad que estos augures le adjudican. Periódicamente convulsionada por sucesivas revoluciones tecnológicas, como la robótica, y por desplazamientos de los centros del poder financiero, mantiene un equilibrio frágil y febril, hipersensible a los mínimos altibajos de la actualidad bursátil y siempre amenazado por un crack o crash incontrolable. Lo postmoderno consiste más que todo en un síntoma peculiar de la cultura occidental; efecto de un especial condicionamiento, merece la más atenta consideración. Revela más una apetencia que una situación de hecho; tiene que ver con la disposición de ánimo y con el gusto generales, constituye una alternativa estética y muestra la autonomía de lo artístico

con respecto a las otras producciones sociales, lo disyunto de los procederes o procesos propios de cada esfera de la acción humana. En contraposición con la historicista y progresista, con la imperiosa y expansiva modernidad de la vanguardia, lo postmoderno aparece como retiro restaurador, como queriendo preservarse de los agitados, invasores, opresivos tiempos modernos tal como Charles Chaplin burlescamente los representa en *Tiempos modernos*. Lo postmoderno surge penetrado por el desencanto decadentista. No moviliza, carece de proyecto histórico emprendedor, generalizador. Desprovisto de historia sagrada no propicia ninguna idolatría y menos la futurista; no se vanagloria, no auspicia ninguna glorificación. Privilegia lo hedónico sobre lo ético y lo político. Escéptica y epicúrea, su cultura no es agónica sino epigonal.

Nuestra noción de época moderna, de tiempo nuevo, fue, como sabemos, forjada por la Ilustración dieciochesca y sancionada luego por la Revolución Francesa. La concepción de esta modernidad se funda sobre la ciencia materialista, la razón laica y el progreso histórico. Los ilustrados comienzan a considerar la historia como movimiento regido por una modificación permanente, ora gradual ora radical, supeditado a crisis periódicas que posibilitan su perpetuo avance. Ellos introducen el concepto de progreso tal como aún lo concebimos, como continuo perfeccionamiento de la condición humana. Lanzada hacia un futuro cada vez más favorable, impulsada por el propósito de asegurar al hombre una liberación creciente, la era moderna reniega del pasado, rechaza toda regresión y se aplica a extraer de sí misma los preceptos que la rigen, a fundar por sí misma su propia legitimidad. Merced al retiro de Dios del ámbito mundanal, en tiempos de laicismo y de secularización, reivindica como propiedad del hombre los bienes antes atribuidos a la gracia divina. En constante querella con la tradición, rescata para sí un apelativo que la antigüedad tardía empleara para designar la oposición entre pasado y presente, entre *antiqui* y *moderni*. Al rechazar la imitación de modelos pretéritos, al refutar los valores intemporales, al impugar la idea de belleza absoluta, atribuye al arte una índole temporal, lo relativiza incorporándolo al trajín de la traslaticia y prospectiva historia. Así, la experiencia

estética se confunde con la histórica. El arte se instala en esa encrucijada móvil que es la actualidad y el horizonte de expectativas comienza a condicionarlo primordialmente (*vid.* Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Barcelona, Seix Barral, 1974).

Esta modernidad, la nuestra, instituye la sociedad civil, la de los ciudadanos libres e iguales ante la ley. Liquida el teocrático orden feudal e impone la prosa del mundo, impone otros patrones de conducta basados en el individualismo racionalista, mercantil y pragmático. Emerge entonces esa burguesía balzaciana, ambiciosa, voraz, impía, inspirada sólo en el interés privado que convierte al mundo en un entrelazamiento de egoísmos. Así como la razón teórica o cognitiva se disocia de la razón práctica o aplicada, se divorcia del «reino de los fines» para librarse como ciencia positiva a su teleología interna o ponerse como tecnología al servicio de la instrumentación industrial de los recursos naturales, del mismo modo la racionalidad utilitaria separa modernización social y modernización cultural (*vid.* Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité,* París, Gallimard, 1985). Regido por las necesidades del sistema político-económico, el desarrollo social funciona por su cuenta sin conexión con el desarrollo cultural. En el ámbito de la democracia burguesa, la cultura y el arte, desprovistos de asiento y asidero sociales, se convierten en asunto privativo de la persona, en propiedad privada; ahora conciercen sólo al fuero íntimo. En literatura, sobreviene y se acentúa ese antagonismo entre la palabra personal y el discurso público que, a partir de los románticos y pasando por los simbolistas, instiga la poesía a *épater le bourgeois,* a incrementar la carga subjetiva, a situarse en el límite de lo verbalmente comunicable. El escritor se instala en el ambiguo reino de la disociación, su conciencia se escinde, conciencia esquizoidea, dividida entre opósitos inconciliables, entre la realidad y el deseo, entre su ineptitud ante el resistente mundo exterior y su omnipotencia intrapsíquica. Fraccionado por la doble vida, doble índole, el escritor, como recalca Flaubert, es a la vez un conciudadano y un semidiós. Zamarreado por la pugna entre el orden de la plenitud ideal y la vulgar temporalidad terrena, entre un imaginario cristiano y una moral atea,

entre lo sublime y lo sensual, entre lo ascético y lo concupiscente, debe mudar alternativamente en terrestre y en anfibio, en pedestre y volador (en el Pegaso dariano y en el Altazor huidobriano). Sin posibilidad de integración satisfactoria (la completud se desplaza a un pasado mítico o a un futuro hipotético), el arte no consigue ya representar al hombre en su mundo concebidos ambos como totalidad armónica. Relegado el arte al dominio de las actividades superfluas, reducido a entretenimiento placentero, el artista rechaza la sociedad que lo margina y desampara. Pero esa democracia burguesa que lo desasegura, lo descoloca y lo desasiste le depara a la vez la máxima libertad estética.

Dispensado de la normativa académica, eximido de toda preceptiva autoritaria, el arte se vuelve tentativo, experimental, se personaliza al extremo («... mi literatura es *mía* en mí —propiedad reforzada por las distintivas itálicas—; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal», afirma Darío en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*). Libertino y libertario, aristocrático y acrático, el artista o el escritor, recluido en su interior, realzando su singularidad, recalcando lo excepcional, se convierte en el individuo absoluto. Exceptuado de los controles sociales por excéntrico, crea ese contramodelo del *outsider*, del exonerado original y extravagante, del dandy y del bohemio. Absolutamente solo y librado a sí mismo, puede soltar su fantasía, alucinarse, cultivar lo estrambótico, entregarse a la extrañeza, vivir o imaginar las experiencias más extraordinarias. Puede ejercitarse, como nuestros modernistas, en el torreburnismo, en el más sofisticado y delicuescente aislamiento, blasfemar, profanar, prestarse a la lujuria pagana o al satanismo decadentista. Desgravado de toda función extraestética, cultiva deleitosamente su jardín gramatical, el arte por el arte, el arte confiado a su inherencia, aquel que se autoinstituye y autoestatuye, que se autorregula y autoefectúa. Para huir de la cárcel del siglo, del «vulgo municipal y espeso», del burgués gentilhombre, de *Celui-qui-ne-comprend-pas*, de la mesocracia y el rastacuerismo, de los muchos «rasca, raspa o arrastracueros» como los apostrofa, caricaturiza y denigra Darío, nada mejor que evadirse por la ensoñación hacia lo

esotérico, arcano y exótico. Como escapatoria a lo pacato y adocenado, nada mejor que fabular una Jauja o una Juvencia, una Citerea o un Walhala. Para salvarse de la contención conformista, nada mejor que figurarse lúbrico fauno violador de náyades o deletéreo cortesano de Bizancio. Para zafarse del cepo de las restricciones realistas, nada mejor que el viaje imaginario hacia los reinos perdidos o hacia las tierras vírgenes, nada más reconfortante que recuperar el riesgo, la aventura, la embriaguez, el pasmo, recobrar la libertad sin límite, dar lugar a la ilimitud del deseo.

De igual modo que la arquitectura finisecular se inficiona de motivos egipcios, moriscos, bizantinos, chinos, así como la pintura *art nouveau* se japoniza o se celtiza y en los interiores burgueses se acumulan las chucherías de mercado persa, los tapices de Esmirna, los bibelots del lejano oriente, los escritores simbolistas y sus adeptos hispanoamericanos, nuestros modernistas, practican también la estética de bazar, la poética tipo Exposición Universal. En busca del paraíso perdido, de lo primitivo, de lo mágico, de lo misterioso, se libran al exotismo geográfico o metafísico, como Rubén Darío, que en «Divagación», celebrando sus ritos eróticos por «Chipres, Pafos, Temples y Amatuntes», reúne en el espacio utópico, en el lugar sin lugar del poema a la bacante con la marquesa, a la Gretchen con la geisha. Darío, el poeta trashumante, verdadero trotamundos, sabe también errar por tierras de fantasía, imaginar a Wagner «conduciendo sus nubes de armonía, al amor de las auroras primitivas» y a Mallarmé «en su isla de alabastro, concertando los números del silencio»; así los evoca en un texto consagrado al pintor nabí Puvis de Chabannes. A través de lo exótico, los modernistas persiguen el extrañamiento arrebatador, la total alteridad, aquello que por alianza con lo mítico y lo erótico ausenta, exime, metamorfosea, posibilita el desenfreno, facilita el aflujo de la fabulación fantasmática, propicia una conducta completamente emancipada *(vid.* Lili Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986).

A la par el poeta, como Hugo von Hofmansthal observa, es el que está ahí y nadie nombra, el habitante ignorado de la casa

del tiempo, el que vive arrinconado debajo de la escalera, el hermano silencioso de todas las cosas, el que todo ojo y oído todo acoge y todo capta —lo virtual, lo enigmático, lo inextricable, lo recóndito—, el que percibe cualquier manifestación, cualquier demasía, demonio, espectro o engendro. Este acompañante escondido es el único que consigue conectar las partes dispares de esa figura que secretamente inscribe el presente. En él se cifra el presente. Aunque los otros lo excluyan, sólo en sus poemas hallarán la configuración más cabal, más compleja y más conmovedora del tiempo común a todos. Parapetado en su reducto, se refugia en un dominio ambiguo donde la fantasía y la libertad imperan a la par que la nostalgia por el mundo que lo expulsa; allí la vida se intensifica a través de la duplicidad del gozar sufriendo, de una experiencia que conjuga exaltación y angustia, plenitud e incertidumbre, sensualidad y remordimiento. Condenada al solipsismo, ajena a la conveniencia social, descargada de función saludable, cívica o pedagógica, la literatura moderna se va a hacer cargo de todo lo que el saber positivo o científico descarta: lo fronterizo, lo oscuro, lo indeciso, lo incierto. Aplicándose con regodeo al ensimismamiento y a la introspección, admite y asume las zonas tenebrosas de la mente, los estados mórbidos y las sensaciones confusas. Dice las acometidas del fondo insumiso, la historia soterrada que los sueños exhuman; se desboca, revela el reprimido despropósito, delira, disparata, desvaría. Lleva el decible poético al extremo límite de lo inconcebible e informulable, hasta lo que la palabra ya no puede franquear. En su doloroso desamparo, en su alienación social, en su conflictiva tensión, el poeta moderno, el más desajustado, el de la visión discordante, concibe una lírica magistral, plasma los exponentes máximos de nuestra dislocada condición humana *(vid.* Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo,* Barcelona, Montesinos, 1983).

Retrotraído del más allá al anteacá, el poeta moderno se queda a solas con su inmanencia. Intimado a ahondar en su ser, todo debe extraerlo de sí mismo. Caduca toda tradición, desvanecidos los dioses, anuladas las retóricas, invalidadas las epopeyas, inutilizados los ornatos cortesanos, no cabe —como

proclama José Martí en su premonitorio «Prólogo al poema «Al Niágara»»— «más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, que no cabe motivo mejor ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo». No queda ya otro asunto vigente que la vida misma, «la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbélica; la vida íntima febril, no bien enquiciada, pujante, clamorosa». La poesía sonsaca su sustancia directamente de la vida, aprehendida en su personal unicidad, y extrae sus pautas de realización a partir de su propia inherencia. Cada experiencia, cada estado, cada sentimiento aparecen como originales, como conformados por primera vez, y cada poema, como completa creación a partir de la nada. Es como si cada poema necesitara volver a fundar la poesía. Sobrevalorando la autorreferencia, la autoexpresividad y la autogénesis, la literatura moderna instaura un creciente culto a la originalidad que la vanguardia llevará al paroxismo.

Desgravada de finalidad ajena, exenta de utilidad pública, dispensada del por qué y del para qué, la obra artística y literaria accede a mundos de inesperada riqueza. Pone en juego todos sus poderes de detección y de figuración, afinándolos y refinándolos al máximo. Se aboca al ahondamiento, se empeña en el entrever y el trasver. Se capacita para registrar las mínimas vibraciones, los matices más sutiles, las manifestaciones momentáneas, vagas señales, sensaciones huidizas. Se especializa en la acuidad, en la delicuescencia, en la hiperestesia, en lo esfumado, en lo gamado, en lo suspenso y también en los excesos, en el delirio y en el vértigo. Oscila entre lo sublime y lo denigrante, entre la beatitud y el abismo. Emprende la más temeraria aventura: la exploración de todas las napas de la psique, hasta las más recónditas. Cada osada introspección, cada imagen insólita, cada metáfora desatinada constituye un atentado contra el tino, la costumbre y la compostura imperantes, implica una rebelión contra la chatura, la pacatería y la tiesura burguesas. Jules Laforgue, modelo ostensible de Leopoldo

Lugones en el *Lunario sentimental,* sostiene que no hay que disciplinar el arte sino emanciparlo infundiéndole la anarquía intrínseca a la vida. Aconseja espiar los instintos con total ausencia de cálculo. Propicia la dolorosa y divina imperfección de la obra espontánea, o sea inspirada y efímera, capaz de captar el arrebato del inconsciente, la única divinidad que el hombre no ha creado a su imagen. Para Laforgue no existe otro arte válido que el nuevo y sólo el inconsciente puede asegurarle la continua innovación. Como el inconsciente revela la única realidad humana, la consistente, la basamental, para expresarlo hay que eliminar tópicos y muletillas, desechar lo remanido, evitar cualquier traza de senilidad. Todo lo que envejece se aparta del inconsciente, potencia artísticamente infalible. El inconsciente pasa a ser generador y motor principal del arte. Laforgue y los simbolistas refuerzan la introyección hacia la hondura psíquica, hacia la turbulencia entrañable, hacia ese venero vital de donde provienen no sólo el deseo y el sueño sino también de las producciones del consciente. Sobrevaloran lo visionario y extático, se interesan por la percepción anormal, persiguen los estados extraordinarios, buscan enajenarse, comercian con lo psicótico, acogen todo lo que excita y excentra. Reivindican tanto los derechos como los poderes de la subjetividad. Se sumen y subsumen en su propio psiquismo procurando penetrar hasta lo abisal. Aspiran a reinstalarse en esa matriz originaria, acceder a la recámara de los secretos, recuperar lo prístino, lo potencial, recobrar la naturaleza perdida. Anticipan así el primitivismo y el ilogicismo de la vanguardia, su estenografía y espeleología psíquicas, preparan las zambullidas surrealistas en la conciencia submersa.

Rubén Darío coquetea con la histeria y la neurastenia, sobre todo en París, «centro de la neurosis, ombligo/de la locura, foco de todo *surmenage*». Está atento a las experiencias de Charcot en la Salpetrière y en sus artículos sobre temas oníricos alude a las concepciones freudianas. Frecuenta las publicaciones psicológicas y psiquiátricas, como *The American Journal of Psychology.* Al igual que tantos escritores de su época, combina doctrinas clínicas con otras teosóficas, gnósticas, herméticas y esotéricas. Presa del insomnio tenaz que lo transforma en

«la auto-pieza de disección espiritual», en «el auto-Hamlet» y atormentado por «pesadillas inenarrables», el sueño a la vez lo aterra y fascina. «Y soñar es un mal» porque el sueño aventa la mala llama de la vida, acicatea la tortura interior. «Ése es mi mal. Soñar», dice Darío en el poema «Melancolía». Sueño se confunde con poesía y como ella inflige al alma «la camisa férrea de mil puntas cruentas» que la lacera. Pero el sueño transporta allende, al «país incógnito», abre las puertas del ser, subvierte el orden del tiempo sucesivo, comunica premonitoriamente con el más allá: «Así, en las situaciones onéiricas *(sic)*, comenzaríamos nuestros ensayos del más allá». *(Vid.* Rubén Darío, *El mundo de los sueños* [ed. de Ángel Rama], Barcelona, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973). Como los simbolistas, sus proveedores y parangones estéticos, Darío sabe que los sueños poseen su peculiar coherencia y que provienen de la misma placenta que las creaciones artísticas; sabe que asumen toda la vida psíquica del soñador, que reelaboran según sus propias pautas las obsesiones; sabe que rescatan a su guisa remotos pasados y que preanuncian sugestivamente lo por venir. El sueño está entonces de moda y se le atribuye dimensión estética. Es el recurso por excelencia para escapar a la estrechez del mundo posible, para huir de la limitativa vida real. Camille Mauclair ensalza sus poderes a la par que lo califica de «cocaína mental», porque tanto transporta hacia mundos de fantasía como sumerge en la completa irrealidad. Se acusa a los simbolistas de ser soñadores empedernidos, más proclives a la fabulaciones extrañas que al mundo circundante y a la vida de sus contemporáneos. Frente al abuso de realismo y de racionalismo, el sueño resulta el recurso por excelencia para restablecer lo ignoto, lo enigmático, lo pulsional, lo libidinal, para recobrar la pujanza íntima, para satisfacer todos los reclamos de la subjetividad. Permite superar lo apariencial, conectarse con lo trascendente, establecer contacto con el orden ideal. El simbolismo impone el monopolio de la visión interior, auspicia a tal punto el ingreso del sueño en la literatura que muchos escritores —Huysmans, Moréas, Verlaine, Retté, Loti— comienzan a transcribir directamente sus experiencias oníricas, a menudo estimuladas por el uso de

drogas. Todos gustan ausentarse en alas de la imaginación evasiva. Embarcados en sus fabulosas travesías, absorbidos por sí mismos, cautivados por sus propios fantasmas, el mundo se les vuelve difuso, pura representación personal. Sin deslinde seguro entre ilusión y realidad, no pueden salirse de la vida mental. La instancia subjetiva prepondera y el psiquismo todo lo modela según sus propios reclamos. Sin neto distingo entre sueño y vigilia, lo real deviene una categoría incierta, mero objeto de creencia. Los simbolistas adjudican mayor valor a la experiencia imaginaria que a la concreta, por eso se proponen ejercer a fondo su potencia fantástica. Durante esta era simbolista, los escritores se obstinan en superar la estrechez de lo real convenido echando mano a todos los recursos a su alcance: paraísos artificiales, lujuria, desarreglo de los sentidos, libertinaje, metamorfosis míticas, perversiones, transmigraciones y transustanciaciones prodigiosas. El arte y la literatura procuran al burgués la violación imaginaria de los diez mandamientos y el luciferino gozo de los siete pecados capitales. Usando y abusando de los sueños, resueltos a considerar el mundo onírico y el real como un sistema de vasos comunicantes, los simbolistas resultan los intermediarios entre el onirismo romántico y el surrealista *(vid.* Jean Pierrot, *The decadent imagination,* Chicago, The University of Chicago Press, 1981).

Quebrada la unidad del paradigma clásico, descompuesta la comunión armónica del orden natural con el sobrenatural, dislocado el sistema de referencia a lo real, el yo se lanza y abalanza por vía de la imaginación dejándose llevar y arrebatar por su propia pujanza pulsional. Pone así en juego toda la pluralidad psicológica, toda la labilidad libidinal, dispuesto a acoger toda tendencia, toda regresión, todo desvío, toda hibridación, todo trastocamiento.

Pertrechados con una prodigiosa panoplia icónica, los pintores y escritores simbolistas manipulan lo mítico, lo exótico y lo esotérico como pantallas donde se refleja su revuelo y revolvedero íntimos. La Grecia que Darío figura no es ya la neoclásica. Es un mundo fuerte y fogoso, de irreprimibles instintos al desnudo, dotado de una vitalidad y una sensualidad desenfrena-

das. Es la Grecia dionisíaca, la esfíngica, la pítica y la pánica, poblada de dioses lúbricos, de potentes sementales, de sátiros lascivos y de ardorosas ninfas. Está atizada por el *odor di femina,* está propulsada por un panteísmo erótico rebosante de símbolos sexuales. El oriente que Julio Herrera y Reissig recrea en sus «Cromos exóticos» libera imaginariamente todo lo inhibido, pone en escena la ficción concupiscente que posibilita al perverso polimorfo el cumplimiento cabal de sus deseos. La *reverie* erógena suspende la vigencia del principio de realidad y proyecta sobre la escritura ese juego fantasmático que nos reintegra a un universo de amor y de placer donde todo es lícito. Absuelve el lenguaje de la sublimación que encauza la libido hacia el cumplimiento de obligaciones sociales y lo retrotrae al narcisismo original, el del ego lúdico y hedónico. Lo vuelve de nuevo pastoso, mórbido y sensual, lo devuelve a lo vocal y bucal, lo remite a las bases pulsionales de la fonación. Los modernistas movilizan en sus textos toda su insumisa, cambiante y contradictoria complejidad psicosomática. Eros y Thánatos libran allí su perpetuo combate imponiendo esa dinámica vital en que el cuerpo alternativamente se desmembra y se unifica, divorcia y casa, posee y es desposeído. La mónada masculina y la díada femenina confrontan sus porfías buscando a través de grandes despliegues figurales la satisfacción alucinatoria de toda apetencia. La literatura modernista multiplica dispositivos emblemáticos para simbolizar los objetos y los actos, las acciones y transacciones de la economía subliminal, para metaforizar los pavores y las hambres más recónditas, aquello que Jean Paul llamaba «nuestra África profunda».

Cuando representa a la mujer deseada, Darío oscila o vacila entre sublimación etérea y entrañamiento carnal. En la afabulación poética dirige su amor tanto a la Dea como a la diabólica, a la iluminadora como a la tenebrosa. Alaba a la doncella ideal, hipsipila ligada a la divina Idea. Armoniosa y angélica, lustral, lenitiva, sedante, es la redentora por excelencia (casta y nívea, ella se asocia con la página blanca). Y a la par exalta a la mujer fatal, la ogresa, la satiresa, la sensual seductora que enardece y avasalla, aquella que encarna la voluptuosidad perversa, la que acoge y atiza el goce pecaminoso. Esta hechicera «que

muerde y acaricia, mata y enflora», esta Diana la cazadora, «la Hetaira diosa», esta arquetípica Salomé halla su versión moderna en Margarita Gautier, en la *demi-mondaine* y en la *cocotte* parisinas, modelos preferidos por los escritores de la mujer decadentista. En «El reino interior», el alma disyunta de Darío es zamarreada por la irresoluta puja entre las siete Virtudes teologales y los siete Pecados capitales. Mientras las unas son excelsas vestales que envuelven con velos blancos y transportan al cielo, los otros son sádicos y sensuales efebos, son «ambiguos príncipes decadentes». Sibilinos, viciosos, tientan con el abrazo que abrasa y hunden a sus cautivos en la «tierra sonrosada». Deparan el estremecimiento que infunde la esfinge, representan lo bi-sexual, la ambivalencia inherente al deseo erótico, rememoran la imagen arcaica de la bi-unidad divina (según Hermes Trimegisto, Dios posee los dos sexos), remiten al andrógino primigenio.

Darío ejerce la alquimia fluctuante de la doble escritura que conjuga la inscripción clara que aplaca y la efervescencia confusa que altera; el flujo sosegado y continuo se asocia con el aflujo intempestivo y flamígero. Darío pone en práctica una combinatoria vacilante y morbosa entre sus dos naturalezas complementarias y antagónicas. Los modernistas poseen como nadie la aptitud para captar en su revuelo el «enjambre del deseo desdoblado por lo equívoco» (según califica Mallarmé a la polivalente energía libidinal). En el fin de siglo, la sobrevaloración del inconsciente coaligada con la teoría de Darwin acerca de la guerra de los sexos provocará la leva de los tabúes impuestos por la moral cristiana. El cuerpo reivindica entonces sus mandatos y lo sensual y sensitivo se convierten en los propulsores predominantes del discurso poético. La lujuria ornamental, la proliferación de disfraces y de decorados fantásticos marcan esa tensión simbolista con que la subjetividad escenifica las nupcias entre lo pulsional y lo imaginario. El libre flujo fantasmático, operando por precipitado icónico, produce maravillosas deflagraciones figurales. El desarreglo interno, los desórdenes y desdoblamientos de la pasión son vividos y representados como absurdo liberador, como desafuero que explaya lo más profundo del ser, como gozo

sufriente y embriagador. La experiencia vivencial se revela ahora como inestable y contradictoria. En literatura, para dar lugar al exceso desatinado que pugna por explayarse, la experiencia se extrema, se vuelve transgresiva. Desborda los marcos de la conducta sociable no sólo con respecto a la dramaturgia representada sino también en lo que a la prosodia y a la lengua conciernen. Los modernistas entablan trato íntimo con el sin sentido, con lo informe y con lo incongruente. Acatan las asociaciones intuitivas de sentido que proponen extraños vínculos; conciertan metáforas de nexo extraordinario que abren sugestivamente el abanico de connotaciones y que proyectan allende lo conocido. A menudo frustran las concertaciones armónicas mediante el choque entre belleza inefable e indecible horror. Empiezan a gustar de las convocatorias insólitas como ese famoso encuentro del paraguas con la mesa de disección.

Los simbolistas personalizan al máximo tanto los mundos representados como los modos de representación. A la par que buscan ejercer sin coto las libertades empíricas hasta el extremo de lo extravagante, de lo asocial, del exclusivismo aristocrático y de la rebeldía acrática, reivindican una libertad imaginaria capaz de profanar cualquier sagrario, de fabular todo paraíso, purgatorio o infierno, y se valen como nadie lo hizo antes de las libertades inherentes a la escritura. Aspiran al poema libre que se autoinstaura y autorregula según sus pautas intrínsecas de realización, pretenden disponer de una prosodia personal y suscitan la debatida cuestión del verso libre. En su defensa, se constituye el bando de los versolibristas que encabeza Gustave Khan, a quien secundan Vielé Griffin y Stuart Merrill. Khan propone un verso alejado tanto de la métrica prefijada como de la prosa, irreductible a una y otra. No se trata, según él, de tornar más flexible el verso medido mediante retoques que atenúen su rigidez pero que mantengan la rítmica antigua; no basta el verso liberado, la nueva sensibilidad reclama el verso libre. Absuelto del módulo métrico, el verso se convierte en una secuencia sonora delimitada por un detenimiento de la voz, coincidente con una interrupción del sentido. Exento del compás machacante, de la cadencia de

metrónomo que, según Khan, recuerda el origen mnemotécnico de la poesía, cada poeta puede oír su escanción personal y transferirla al poema. Cada poema, a partir de su propia impulsión, genera orgánicamente su forma y su ritmo. El simbolismo lleva a sus últimas consecuencias el relajamiento de la forma unitaria emprendido por la prosodia romántica. Este proceso de progresiva liberación se radicalizará aún más con la vanguardia que abandonará por completo toda regulación cuantitativa, eliminará la rima (de la que Khan se mofa calificándola de «golpe de timbal al fin de cada verso») y hasta suprimirá la puntuación. Mallarmé inaugura en *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* la moderna diagramación ideográfica que hace vacilar, a causa de la dispersión de las palabras por el espacio de la página, la noción misma de verso. Con timbres abruptos, con tonos disonantes, con ritmos impetuosos, los futuristas explotarán (explosivamente) todas las posibilidades ideográficas, apropiándose para ello de los nuevos recursos de la compaginación periodística y publicitaria. Mallarmé sostiene que hay verso en todo discurso dotado de ritmo, que el verso existe siempre que se manifiesta la voluntad de estilo. El verso no resulta ya exclusivo del poema, atañe menos a la versificación que a la rítmica. Ya no se plantea una diferencia prosódica entre poesía y prosa, sino entre discurso poético y discurso apoético (al que Mallarmé pone el mote de «universal periodismo»). Paul Fort opera el libre pasaje entre prosa y verso según lo requiera la modulación emotiva del poema; con esta mixtura multiforme pretende probar que prosa y verso constituyen un mismo instrumento y poner en evidencia la primacía del ritmo sobre la prosodia. Mallarmé considera que el verso (definido lisa y llanamente como periodo rítmico) es la esencia de lo literario, y reivindica las virtudes del alejandrino pero desceñido, privado de su hieratismo y desprovisto del «cómputo facticio», de la binaria cadencia nacional, de modo que pueda gozar con soltura de todas las combinaciones posibles de sus «doce timbres». Mallarmé propone una suerte de dodecafonismo anticipado *(vid.* Jacques Roubaud, *(La veillesse d'Alexandre,* París, Ramsay, 1988). Destina el verso «polimorfo» a ciertos temas de «imaginación pura y compleja o de intelec-

to». Al introducir en sus apreciaciones prosódicas la idea de timbre quiere indicar que el verso consiste ante todo en una orquestación de sonidos que se ejecuta sobre un instrumento: el lenguaje. En su *Traité du verbe* (que un *avant-dire* de Mallarmé prologa), René Ghil analiza con perspicacia hipersensible y alambicado refinamiento la condición musical del poema, su arte de la instrumentación verbal. Propicia el reemplazo de los valores numéricos por el «diseño evolutivo del ritmo»; no el retorno equidistante de un mismo metro sino la música inherente a esa masa sonora que deviene idea y que anhela concordar con los ritmos cósmicos (como dirá Darío en «Helios»: «Y el universo el verso de su música activa»). Ghil establece las correspondencias cromáticas, los efectos anímicos y las equivalencias simbólicas de cada fonema.

La polémica en torno del verso libre saca a luz cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza de la poesía, como la de la relación entre prosa y verso, entre rítmica y métrica, entre poesía amétrica y prosa rítmica, entre poeticidad y formas fijas. Los simbolistas infieren que hay poesía sin cómputo silábico y sin versificación. El poema en prosa, el verso libre y el versículo adquieren plena ciudadanía poética. El poema consigue completa plasticidad, acccede a la plenitud de su capacidad polimorfa y polifónica. El verso libre promueve una nueva concepción del ritmo. Ahora entrañado, se lo remite a la emotividad y a la motricidad del sujeto, a lo quinésico, al fondo sémico; se lo liga con lo óntico, se lo considera emergencia del ser. Nuestros modernistas están muy al tanto de ese debate renovador. Darío alude a «la cuestión métrica» en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* y se refiere explícitamente al verso libre, «la máquina del poema polifono modernísimo», en *Los raros*. En el artículo que consagra a su amigo Jean Moréas afirma que «el verso libre, tal como hoy impera en la fonética francesa, es en manos de una legión triunfante de rimadores instrumento precioso, teclado insigne y vasto de incomparable polifonía». Pero Darío no se limita sólo a informar como diserto; también pone en práctica las libertades prosódicas, primero mediante el experto despliegue de los metros disponibles en combinaciones inusitadas; exhuma la versificación preclásica, utiliza

todas las variantes acentuales de cada metro, adopta el alejandrino y el doble octonario, intenta trasplantar al castellano el hexámetro grecolatino. Pero a la par que emplea formas isométricas y estrofas regulares, en *Prosas profanas* aplica a varios poemas el esquema libre a la francesa, e incluye una composición —«Heraldos»— escrita en versos libres con esporádicas rimas asonantes, y una prosa rítmica —«El país del sol»— con rimas al comienzo y al término de cada párrafo. También Leopoldo Lugones practica diversa variedad de prosa poética en *Las montañas del oro* (como la rimada y la escandida en cláusulas dactílicas), y adopta (y a la par defiende) el verso libre en el *Lunario sentimental.* Aprovecha del prólogo de este ocurrente y temerario libro para abordar de lleno la discutida cuestión métrica. Cuando se refiere a ella se dirige a los «literatos», a un sector más especializado que el del público de lectores a quien se destinan las consideraciones acerca de la metáfora desatinada, la de nexo inverificable (otra libertad reivindicada por Lugones es la de asociación). Lugones piensa como Mallarmé que donde hay ritmo hay verso, que no existe diferencia fundamental entre prosa y verso rítmico, y que por igual párrafos y estrofas obran como subunidades poéticas. Inscribe el verso libre dentro de una antigua genealogía literaria: lo compara con las cláusulas métricas utilizadas por la oratoria latina y confronta la difícil aclimatación del verso libre con la del endecasílabo y la del octosílabo cuando fueron introducidos en la versificación española. El verso libre, según Lugones, es más orgánico, atiende antes a la configuración de la estrofa que a la de cada componente y subordina su ritmo al del conjunto. Permite además una variación ilimitada. Del mismo modo que la música evoluciona de lo monódico a lo sinfónico, la poesía progresando pasa de la estrofa clásica, homofónica, a la moderna, polifónica «de miembros desiguales combinados a voluntad del poeta, y sujetos a la suprema sanción del gusto». (También para Darío, quien insiste en que «el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de capricho», el gusto, o sea la elección personalísima, la del libre arbitrio individual, es la instancia postrera en cuestiones estéticas). Pero Lugones teme una excesiva licencia poética, teme lo informe y la pérdida de la

pericia prosódica. Pretende moderar las franquicias formales mediante el mantenimiento de la rima, so pretexto de que ella constituye un factor musical capaz de tanta variedad como el verso amétrico. En efecto, el castellano posee más de seiscientas rimas y en su *Lunario sentimental* Lugones se regodea con el empleo de todas las disponibles, a las que añade otras suplementarias rimando con nombres propios y palabras extranjeras.

Las innovaciones de los versolibristas más que métricas son sintácticas, gráficas, rítmicas, fonemáticas. Ellos trabajan con encabalgamientos abruptos, con la atenuación y el desplazamiento de los acentos versales, extremando la aliteración y atenuando el efecto reglamentario del esquema prosódico que llevan al punto de ruptura. La quiebra va a ser perpretada por la vanguardia que preconiza el corte total con el pasado, la tabla rasa, la impronta espontánea, la improvisación y hasta el arte bruto. Su temperamento agresivo, su espíritu revolucionario, su empeño innovador, todo hace que ose ejercer a fondo las libertades textuales (de composición, de selección, de dirección, de extensión, de asociación). Esa vanguardia que quiere afincar sólo en el presente precipitado a su futuridad condena el eclecticismo fin de siglo, el decadentismo crepuscular, la delicuescencia simbolista. Esa vanguardia taxativa, compulsiva, beligerante, se propone participar del temple y el ritmo de una época de transformaciones tan rápidas como raigales. Quiere imponer al arte el *zeitgeist* de la era industrial, *l'Esprit Nouveau,* el dinamismo de un tiempo planetario de acelerado progreso. Los vanguardistas condenan la estética de biblioteca y de museo, pero la versación libresca de Apollinaire que exclama *«Et que tout ait un nom nouveau»* y que a la vez exhuma preciosistas priápicos del purgatorio de la Biblioteca Nacional, o la del iracundo Ezra Pound que clama *«Make it new! Make it new!»* y que admira el Cid y la lírica trovadoresca, es equivalente a la de sus culteranos predecesores. La vanguardia rechaza el transporte ensoñador, la evasión exotista, esotérica, idealista; desprecia lo áulico y lo galante; no admite ni retroceso reaccionario, ni detenimiento contemplativo, ni excensión sublimante. Elimina el matiz, lo vago, la sutileza, lo

imponderable, lo impasible, la gradación, la exquisitez. Se instala de lleno en la cambiante actualidad. Preconiza la extrema intrepidez, practica la temeridad experimental. Impone el vértigo de la velocidad locomotiva, los condensados telegráficos, la síncopa y el nervio de la urbe tecnificada, el unanimismo, los contrastes simultáneos, la tensión disonante, la articulación fracturada, la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario. Con su nihilismo antipasatista, con su militancia agresiva en favor de la novedad, organiza una empresa de demolicion y de construcción incesantes. La vanguardia instaura la impugnación y la revolución permanentes. De ella me he ocupado *in extenso* en mi *Modernidad en Apollinaire* (Buenos Aires, Losada, 1968), en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias* (Barcelona, Muchnik Editores, 1984), y procuro compendiarla, unas páginas más adelante, en «Los avatares de la vanguardia».

El *Esprit Nouveau* de Guillaume Apollinaire inspira la poética del creacionismo, primera formulación hispanoamericana de una estética de vanguardia, e influye en su secuela continental (ultraísmo, estridentismo, martinfierrismo, nadaísmo, etc.). Coincidente con la economía de consumo, con la continua sustitución de lo nocional, lo metodológico y lo objetual, el culto a la novedad impone al movimiento vanguardista un curso cambiante, caracterizado por la proliferación de tendencias episódicas. Instala la era de los ismos. De esporádica, ruidosa y reivindicativa emergencia, los grupos vanguardistas acuñan un nuevo apelativo y se diferencian de los otros bandos más en el plano manifestario, el de la justificación doctrinal, que en el de la instrumentación del texto literario. Todos se surten del mismo almacén teorético y emplean parecidos recursos de escritura. Hacia los años veinte, las prédicas y procedimientos de la vanguardia concitan en el Nuevo Mundo la fervorosa adhesión de los cenáculos progresistas y gozan, como antes ocurrió con el modernismo, de una rápida difusión continental. Desde la cuenca atlántica hasta la del Pacífico, pululan en América Latina las filiales vanguardistas, sobre todo en las grandes ciudades vinculadas con la inmigración europea y con el comercio internacional. Nuestras avanzadas

intelectuales y artísticas, si no experimentan localmente una modernidad efectiva, la viven imaginariamente en calidad de adelantados que se proyectan a un mañana próximo y promisor. La efervescencia del vanguardismo «porvenirista» corresponde a las expectativas de estos países jóvenes en una época de avance expansivo, coincide nuestra entrada en la modernidad, cuando somos incorporados al programa de la sociedad industrial con su extraordinaria capacidad de transformación de la materia, con su poder de desplazamiento y con su aprovechamiento planetario de los recursos naturales y humanos. Aunque excéntricos, aunque relegados por el nuevo orden tecnológico al papel de proveedores de productos primarios, entramos en el circuito del gran comercio mundial, participamos de las comunicaciones, de las circulaciones y los intercambios internacionales. Aunque periféricos, la interdependencia entre los países subordinados a la división del trabajo e integrados a la misma economía de mercado nos vuelve, querámoslo o no, mundiales, actuales, cosmopolitas. También vivimos la rápida transformación de las capitales aldeanas y artesanales en urbes populosas y tecnificadas, las del hábitat manufacturado, las de las concentraciones masivas, la de la mudanza edilicia, las del tráfico intenso y del incitante removimiento. Tal es la visión unanimista de la animación mecánica y del torbellino multitudinario que da Rubén Darío del Buenos Aires del Centenario prefigurando así la representación vanguardista —veloz, ubicua, heterogénea y simultánea— del vértigo urbano. Devoción ciudadana, la vanguardia surge en Latinoamérica como signo de adelanto generado por sus centros metropolitanos en el proceso de modernización; revela el propósito de concertar el arte local con el internacional, concertación que en la literatura se consuma con una celeridad y una calidad extraordinarias merced al portentoso talento de Vicente Huidobro, César Vallejo, el Borges ultraísta, Pablo Neruda y Oliverio Girondo. La vanguardia latinoamericana cuaja a la par que la europea entre 1910 y 1925, con parecidas modalidades y con equivalente poder innovador.

La vanguardia es multiforme, multifacética, multívoca, lo es tanto como la modernidad que se diversifica sujeta a continua

mudanza. La modernidad involucra múltiples modernidades, modernidades sucesivas y simultáneas. La que aquí reseño es la que principia con *Fleurs du mal,* con *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire y con su premonitorio artículo «Le peintre de la vie moderne», donde plasma el vocablo *modernité,* incita al artista a afincar en la particularidad de su presente y esboza una teoría historicista de lo bello. El artista, según Baudelaire, posee como nadie el don de vislumbrar lo nuevo; ama el mundo moderno, el ritmo de las grandes capitales, anhela fundirse con la multitud, captar lo inestable, lo fugitivo de esa tumultuosa y cambiante realidad. Es de lo transitorio que extrae esa cosa moderna que su arte perpetúa. Para adquirir perduración valedera, el arte tiene que pasar por la fugacidad de la moda, sin la cual pierde sustento y sustentáculo, pierde el tono vital, nervio, intensidad. El artista debe adecuar su sensibilidad al ritmo de la época. Necesita de una suerte de «barbarie» que lo despoje de resabios pasatistas para aprehender la realidad en su verdadero ser. Precisa pertrecharse de un nuevo oficio, forjar los recursos aptos para transmitir una nueva imagen del mundo. Baudelaire funda tanto la noética como la deontología del arte moderno. La modernidad que aquí abarco y en la que indago comienza con las *Illuminations,* con *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud, con su *Lettre du voyant,* donde preconiza que hay que ser absolutamente moderno; comienza con Edgard Allan Poe y el conde de Lautréamont retratados por Darío en *Los raros.* Es la de Walt Whitman y Jules Lafforgue. Es la de Oscar Wilde, la de los decadentistas y simbolistas, y a la par puede ser también la de los realistas y naturalistas. Es la de los modernistas, la de José Martí, Rubén Darío, Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Juan Ramón Jiménez, Julio Herrera y Reissig, Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán. Quizá culmine en el siglo XIX con la crisis del verso y con la sinfónica ideografía de *Un coup de dès,* que prefigura las palabras en libertad de la vanguardia. La modernidad que aquí cierno y discierno es la de las variadas vanguardias. Comprende la augural, porvenirista, afirmativa y eufórica (la de los futuristas y su progenie, la de Apollinaire, los creacionistas, los imagistas, los ultraístas). Esa vanguardia modernólatra

adhiere con entusiasmo al programa de la revolución industrial, suscribe a todos los progresos, exalta los adelantos del maquinismo, se enfervoriza con las traslaciones veloces, hace suya la dimensión planetaria propia de la era de las comunicaciones, disfruta de las excitaciones de la urbe tecnificada y quiere compenetrarse con una actualidad potente y expansiva. Pero la modernidad incluye también a la vanguardia iracunda, la del antiarte y la contracultura, a la negativa, atribulada, disfórica, la de la conciencia desgarrada, la de la alienación disociadora, la de la angustia existencial. (Es la de los expresionistas, la de Stramm, Benn, Becher, Heym, Trakl, la de T. S. Eliot, la de Vallejo, la de William Carlos Williams, la de Neruda). Esta vanguardia asume la vida fraccionada, la pérdida del centro, la imposibilidad de conciliar, se deja poseer por el absurdo generalizado, apela a la visión desintegradora y a la imagen descompuesta, se desmide y desescribe para dar cuenta por el desafuero de un mundo intolerable, inaceptable. Gianfranco Contini diferencia dentro de la vanguardia dos corrientes predominantes, la una futurista y la otra expresionista. El expresionismo irradia, a partir de su eclosión alemana, hacia los cuatro vientos conectando figuras tan variadas como las de Joyce, Céline, Pessoa y Gadda. Contini lo caracteriza por el relegamiento del contenido en favor de la expresión en extremo personalizada, por su feísmo agresivo y su crudeza somática, por el estilo triturado, por las imágenes distorsionadas, por la extrema solicitación lingüística por parte de las instancias más íntimas, por la conjunción de paroxismo psicológico con paroxismo formal. Sin duda, se puede, tal como Roberto Paoli lo propone, incluir a Vallejo dentro de la tendencia expresionista. Otra propuesta digna de crédito sería la de discernir en la vanguardia dos orientaciones fundamentales: una inmanente, el dadaísmo, y otra trascendente, el surrealismo. El surrealismo propicia un retorno reparador al orden preindustrial, una regresión naturalista para recuperar, mediante lo instintivo, espontáneo e inconsciente, todas las potencialidades reprimidas por la razón censora. Mientras el surrealismo escapa al condicionamiento de lo real, el dadaísmo se instala de lleno en su circunstancia; enfrenta el menoscabo humano, el detrimen-

to óntico, la quiebra de la cultura tradicional transmutando las condiciones negativas de existencia en energía estéticamente positiva. Dadá se libera del estrechamiento y del sometimiento por la poética de la mutabilidad incesante, por la reversión humorística, por la subversión lúdica, por la sorpresa, el descalabro y el despropósito. A la doble década de la primera vanguardia (1910-1930) sucede una vuelta al orden que en las artes visivas se distingue por la nueva vigencia de los realismos (entre ellos, el social) y que puede hacerse extensiva a la narrativa del 30 al 50. Una segunda vanguardia hace eclosión en la literatura y la plástica latinoamericanas alrededor de los años sesenta. Nuestra novela rompe el cerco del verismo factible, literal y lineal; rechaza las limitaciones preceptivas y perceptivas de la reproducción decimonónica; pone de nuevo en juego el ingenio retórico y la invención lingüística; perpetra la hibridación genérica apropiándose de los recursos propios de la enunciación poética.

Múltiples son los intentos de reducir la vanguardia a bipolaridades básicas. Proteica, polivalente, hilozoísta, como los tiempos que la prohíjan, ella no se deja ni circunscribir, ni esquematizar, ni clasificar. Su condición multiforme, multifacética corresponde a cualquier periodo de la era moderna; caracteriza propiamente la entera modernidad. Por su permanente renovación de pautas y parangones, de modelos y modos de producción, ninguna otra época supera en mutabilidad a la moderna. Así como en este siglo coexisten, se interfieren e imbrican varias vanguardias, también se vislumbran en la agitada, discontinua e intrincada trama de la modernidad en general muchas modernidades particulares. Sincrónica y diacrónicamente, lo moderno siempre prolifera, se diversifica y se embrolla. La historia de la modernidad converge y diverge; es convulsa y espasmódica, es compulsiva y a menudo catastrófica. Puede atrasar en vez de adelantar, pero prosigue, prosigue a saltos. No creo que nos depare pausados reposos, conservaciones durables, uniformes inercias. Ni la época ni el arte que la representa.

MODERNISMO: ARTE NUEVO

El postulado de base que motiva mi abordaje de la poética y la poesía modernistas consiste en tomar al pie de la letra el nombre del movimiento, considerándolo como su lema o divisa. Más que nombre es consigna: declara la intención renovadora de sus adeptos, su voluntad de ruptura, su conciencia de operar un corte transformador de la escritura literaria en lengua española. Los modernistas adoptan designaciones, proclaman posturas y practican procederes que los vinculan directamente con la modernidad. El nombre corresponde a un reconocible marco epocal, a un encuadre estético específico, a un contexto definible, a una mentalidad y a una sensibilidad finiseculares, a lo que en grueso puede llamarse arte del 1900. La historia parece moverse ahora (y eso es nuevo) a sacudones seculares.

Hallo confusa y bizantina la discusión sobre la obvia modernidad del modernismo, aún en boga dentro de nuestra historiografía literaria. (El artículo de Klaus Meyer-Minnemann, «Lo moderno del modernismo», aparecido en Ibero-Amerikanisches Archiv, Jahrgang 13 Heft 1, Berlín, 1987, resume adecuadamente la polémica y pone al día la bibliografía sobre esta cuestión). Por mi parte, ya intenté en mi *Celebración del modernismo* (Barcelona, Tusquets, 1976), laudatoriamente, justificar esa modernidad. Me basaba en la amplitud cultural, psicológica y estilística ejercida por el modernismo, en su movilidad transhistórica, transgeográfica y translingüística que puse en relación con la expansión de horizonte propulsada por la era de las comunicaciones, o sea era de las traslaciones e intercam-

bios de mensajes y productos a escala mundial. De ahí el empeño por promover una actualización cosmopolita que sincronice al arte local con el metropolitano. La ruptura del confinamiento regional se complementa con el afán de novedad, con el registro modernólatra de una actualidad cognoscitiva, tecnológica, urbana, social, que a los modernistas entusiasma. Ellos son los primeros en consignar la utilería del siglo mecánico, los nuevos medios de locomoción. Son los primeros en representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades. Son los primeros en utilizar la yuxtaposición simultaneísta, el montaje disonante, el feísmo y el prosaísmo flagrantes, los contrastes léxicos, los saltos tonales, la articulación fracturada, todos los recursos para representar un mundo discordante, entreverado, móvil y mudable: el mundo moderno. Con los modernistas comienza otra temporalidad y otra subjetividad: las nuestras.

Con los modernistas comienza el culto a lo nuevo, la dinámica del progreso, el imperativo de originalidad. La renovación se convierte en motor del arte. Tributo a la actualidad, valoración del presente prospectivo, impelido hacia su futuridad, captación de lo momentáneo, de las impresiones huidizas, registro de la inmediatez, todo indica que la realidad, relativizada, se ha vuelto sinónimo de contingencia y de transitoriedad. A pesar de sus recreaciones arqueológicas o de sus fabulaciones quiméricas, los modernistas tienen que asumir el movedizo y mudadizo presente, deben instalarse mentalmente en una turbulenta y acelerada historicidad sin detenimientos reparadores ni asentamientos seguros. Por la alquimia del verbo y el desarreglo de los sentidos permiten que las potencias desfigurantes del fondo imperioso y confuso afloren a la superficie del texto. Los modernistas van a desbaratar la escritura atinada para que irrumpan los pujos insumisos, la pulsionalidad reprimida, el psiquismo entrañable. La libido se explaya sin eufemismo, la sexualidad se exhibe al desnudo, la neurosis deshilvana el discurso. Aspirado por las profundidades de la conciencia, atraído por los desórdenes íntimos, el poema modernista registra, como sismográfico hispersensible, el «terremoto mental». Presa de esa tenebrosa turbamulta, el

signo poético se vuelve opaco, anómalo, arbitrario. La oscuridad, el desvarío, la desmesura, la sin razón devienen los propulsores privilegiados de la sugestión poética. Los modernistas arbitran los dispositivos textuales aptos para representar una subjetividad conflictiva, caleidoscópica, convulsa. Anticipan nociones y figuraciones psicológicas, un modo de introspección netamente moderno.

Los modernistas acometen la primera internacionalización y la primera profesionalización de nuestra literatura. Constituyen más que una escuela, un movimiento. Con ellos se opera el pasaje de la reposada noción de escuela a la inquieta de movimiento. El modernismo muestra una capacidad de propagación y de enrolamiento que pronto lo vuelve transnacional e intercontinental. Se caracteriza por sus francos antiacademismo, inconformismo y activismo. Es un foco irradiante de creación, de reflexión, de difusión de ideas y procederes novedosos. Estrechamente ligado al periodismo (otra novedad), cuenta con múltiples órganos de expresión. Aprovecha tanto de los medios de difusión masiva como de las publicaciones selectas, de circulación restringida. Busca manifestarse por todos los canales a su alcance. Inaugura la actitud manifestaria que la vanguardia extremará poco después. En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, Darío emplea ya la palabra «manifiesto» en su acepción contemporánea. Aunque dice no incurrir en él, adopta los discursos propios de una actitud manifestaria: proclama un credo artístico; propenso a la proyectiva y a la preceptiva, hace literatura programática; protesta contra la literatura caduca; desafía al lector convencional; marca su disidencia aristocrática; anuncia la buena nueva: el advenimiento del modernismo, capaz de subsanar la mediocridad y la rémora de la literatura pasatista. Busca el reconocimiento público de una escritura transgresiva.

Una estrecha visión sociológica considera a la poesía modernista como epifenómeno de un condicionamiento «real» o sea político-económico e insiste, porque ejerce la censura ideológica, en la inconsistencia o incoherencia de un arte demasiado ecléctico y demasiado tributario de modelos metropolitanos, inconsecuente con respecto al atrasado contexto local. Con-

funde la problemática de la dependencia económica y de la identidad cultural con la propia de las realizaciones estéticas. Sin duda, Darío no pudo tener una experiencia directa de la modernidad en su Nicaragua natal; quizá tampoco en Santiago de Chile, pero sí (como lo atestigua su poesía) en el Buenos Aires que vira de gran aldea a cosmópolis babélica. Más aún, en París y en Nueva York. Pero esta correlación entre referente real y referencia poética presupone un realismo estrecho, un desconocimiento de los poderes de la imaginación, que necesita de discretos desencadenantes para concebir sus visionarias proyecciones, para operar sus cosmoficciones, para fabular mundo convincente. El modernismo no se explica sola o principalmente a partir de su circunstancia, del condicionamiento local. Se trata de una mentalidad consustancial con cierta visión del mundo que origina una percepción y una expresión concomitantes. Se trata, ante todo, de efectividad estética y no de factualidad empírica, verificable. Esta literatura no solicita ser sometida a exigencia de veracidad. No respeta el pacto autobiográfico ni la mímesis realista. No se le puede imponer un forzado valor referencial o una relación de obligada dependencia (recta o figurada) con respecto a la mecánica social, a la materialidad histórica, a los modos económicos de producción que determinarían también los procederes ficcionales.

Los textos modernistas representan figuraciones imaginarias capaces de proyectar mundo reconocible o mundo transfigurado según las modas artísticas del momento. Dependen sobre todo del museo y la biblioteca personales, del consumo iconográfico y bibliográfico del autor. Dependen de una peculiar circulación de signos y de íconos. En su absorción, los modernistas son hiperactivos y ultraporosos, son tan modernos (o sea tan visionarios) como el vanguardista César Vallejo al concebir esa anticipación mental, ese avance poético que es *Trilce* en la extemporánea Lima de los años veinte, a partir de ciertos libros y de las revistas ultraístas venidas de España. En los modernistas obra la sed de novedad, el empeño por estar a la moda, moda internacional que diarios modernos como *La Nación* de Buenos Aires, donde Darío colabora asiduamente, difunden en seguida, moda que las revistas ilustradas (ya

con fotograbados) propagan mundialmente. Los modernistas saben procurarse la información que su proyecto estético requiere. Su imaginario está plenamente instalado en una dinámica de acopio informativo y de inmediata transferencia a la propia escritura. Si no viven realmente en la urbe tentacular de locomociones veloces, la del tráfago multitudinario, la del paisaje en constante mudanza, la habitan mentalmente, lo cual les basta para intentar la recreación literaria, sobre todo si se piensa que poéticamente apuestan al poder fabulador de la palabra, a su potencia figural.

Adictos a la moda, tributarios de la cambiante actualidad, conciben la modernidad como mutación permanente, como lo transitorio en perpetua progresión, como una dinámica que compulsa a la renovación, como impulsora de la creación artística. Adoptan la movilidad, la ductilidad y la mutabilidad como norma estética; de ahí su variación preceptiva, temática y estilística. Asimilan con avidez todo lo nuevo. Saturan su retina con todo lo que el *art nouveau* aporta en sus multiformes manifestaciones, a través del estilo floral, biomorfo, afiligranado, profuso, serpentínico o del abstracto, lineal, geométrico, despojado. Lo ven por doquier: en las artes aplicadas, en la decoración, en el diseño gráfico o industrial, en la indumentaria, en el mobiliario, en tantos objetos que se incorporan al hábitat ciudadano y doméstico de la burguesía hispanoamericana. Lo ven en los cromos publicitarios, en las tarjetas postales (los unos y las otras son evocados por Lugones); lo catan en los catálogos ilustrados, en las etiquetas comerciales, en las viñetas, en las mayólicas, en todo lo que se considera moderno.

Así como resulta nutrido el registro de escritores novecentistas europeos mencionados en la poesía modernista, escasos son los artistas plásticos. En Darío sólo hallo tres: el lujurioso y legendario Gustave Moreau, el elegante y perverso Aubrey Beardsley y el bohemio y cordial Santiago Rusiñol. Si pocos son los pintores mencionados, abundante resulta la coincidencia de visión. La ensoñación misteriosa, las figuras voluptuosas, la languidez ondulante, el exotismo fastuoso, la elegancia libertina, el erotismo polimorfo, la fantasmagoría mítica, el despliegue simbólico son semejantes en Odilon Redon, en los

prerrafaelistas, en los nabís, en Max Klinger, Felicien Rops, Franz von Stuck, Fernand Khnopff, Alfons Mucha, Lucien Lévy-Dhurmer, Gustav Klimt y en los poetas modernistas. También lo es el cromatismo, porque poseen todos una sensibilidad afín. En todos se da la misma fascinación por lo lascivo, lo enigmático, lo lujoso, lo maligno, lo pagano, lo orgiástico, la misma atracción por el travestismo, el nomadismo, el esoterismo, por el juego de espejos, el laberinto y la confusión de identidades. Y todo ello es, por el novecientos, muy moderno, muy audaz y muy cosmopolita.

Tal conflictivo complejo de propensiones concurrentes corresponde a esa encrucijada finisecular, a la vez de apocalipsis y de génesis, a la crisis del tránsito entre dos épocas antitéticas. Son los tiempos agónicos de los escritores crepusculares, de Ibsen, Strindberg y Nietzsche (Gauguin, Munch y Ensor son sus equivalentes pictóricos), tiempos de desasosiego creciente, de revisiones revolvedoras, de negaciones radicales, de conciencia escindida, de incertidumbre existencial, que preanuncian la catastrófica era naciente de las revoluciones generalizadas y de las conflagraciones tecnificadas. Y todos estos síntomas, vislumbres y pálpitos pueden detectarse, por marcas expresas o alusivas, en la poesía modernista. Ella trasunta a la par la convulsión de una época sometida a cambios demasiado rápidos y la evasión imaginaria hacia el lugar donde el deseo fabula su colmo. Los modernistas registran la transformación tecnológica mediante frecuentes referencias a los nuevos medios de transporte, anticipan el entorno multitudinario, febril y fabril de la urbe moderna; también dan cuenta de los cambios de usos y costumbres y de la repercusión psíquica de estas mutaciones. Y a la vez usan a fondo la ensoñación irrealizante para compensar fantasmáticamente las opresiones, restricciones y represiones de lo real empírico; se deleitan con las fugas legendarias y la omnipotencia quimérica; buscan reinstalarse en el lugar sin límite donde la subjetividad recobra su total albedrío. Los modernistas van a preparar a la vanguardia el terreno para el ejercicio expedito de las libertades textuales, de las franquicias imaginarias.

El programa que los modernistas ejecutan es demasiado

vasto. Se proponen remediar el aislamiento y el retardo de Hispanoamérica, compensar sus carencias a fin de reintegrarla al contexto literario contemporáneo. Para actualizarla y para mundializarla transfieren a la poesía en lengua española todo lo que a partir de Victor Hugo, es decir, de la eclosión romántica, resulta digno de apropiamiento. Por eso, los modernistas deben ser a la vez tribunos y chamanes, palaciegos y burgueses, cívicos y satánicos, progresistas y atávicos, modernólatras y míticos. Están obligados a practicar un portentoso sincretismo estético, a amalgamar lo más dispar, a ejercer el arte del popurrí, la poética de bazar. La crítica y la historiografía literarias, aplicadas al modernismo, han privilegiado lo culterano, lo manierista, lo císnico, lo fastuoso, lo decadente, lo lúbrico. No han atinado a captar la modernidad de ese proteico registro que expande el decible poético a su máxima amplitud. Y tanta es la gozosa holgura, la eufórica versatilidad de esa escritura que la vanguardia no podrá sino estrecharla, renunciando al atesoramiento cultural, a la seducción del pasado, a la escapatoria quimérica.

Puede uncirse el modernismo al gran carruaje del simbolismo si median algunas dilucidaciones. Con perspectiva ya suficiente, conocemos hoy la vastedad y el alcance del simbolismo que engloba a casi todas las tendencias artísticas finiseculares. La inclusión del modernismo en este complejo funciona, sobre todo si no lo ceñimos al simbolismo literario, si lo hacemos extensivo a todas las otras artes, incluso las decorativas y aplicadas. Para ver con claridad la conexión del modernismo con la modernidad conviene homologarlo con su homónimo catalán, relacionarlo con el *modern style* inglés, con el *jugendstil* germánico y en particular con el *art nouveau* francés que penetra en las capitales latinoamericanas por vía gráfica, arquitectónica, ornamental, indumentaria y mobiliaria. También, obviamente, por vía turística. (No puede un modernista preciarse de tal sin el proclamado privilegio de una temporada en París). Y toda esta circulación de signos epocales aparece patente en la poesía modernista. Ella registra tanto el nuevo gusto en la decoración de interiores como la última moda en la indumentaria femenina y hasta en el maquillaje. Lugones

alude a «satinadas morbideces de *cold cream*» y con su ahínco en el detalle característico describe minuciosamente el atuendo de las damiselas del novecientos. En los poemas amatorios, los consagrados al *flirt* (anglicismo a la moda que Lugones adopta), se regodea en pormenorizar un sombrero oval de paja con largos alfileres y con grandes flores, en evocar a la mujer que surge en su «cendal de gasa bruma,/ encajes negros y argentinas lamas», en referirse —en el soneto «Tuberosa»— a la hebilla del morado sombrero, al traje ceñido, a la falda de raso con viso malva, a la mano con «guante perla y fino encaje», a la sombrilla gris y al calzado abotinado. En «El solterón», la dama de un romance juvenil reaparece con las rosas té de su sombrero, el pañuelo de batista, las peinetas y el corsé. Y la amada de «A tus imperfecciones» exhibe capotas crespas, moños, papillotas, ballenas y festones. No es Eva ni Julieta, mujer ideal, sino seductora tangible y moderna en la que Lugones ensalza: «Y la orfebrada horquilla de tu rodete,/ Y el mimo de tu boca cibelina,/ Y tu atmósfera de *coeur-de-Jeannette,*/ Y el crepúsculo de tu velutina».

Las mujeres modernistas no son sólo la ninfa, la geisha, la marquesa, la sacerdotisa, la esfinge, la hetaira, la hechicera. Son también las «musas de carne y hueso» que inspiran a Darío y que se pavonean paseándose en automóvil o en yate. Mujer modernista es también la modesta muchacha de «Luna ciudadana», a la que Lugones viste de «traje verde oscuro, con adornos violeta sombrío», de fino talle y de elegancia sencilla, y que al descender descubre, porque viste a la moda y lleva falda estrecha, una linda y larga pierna.

Leopoldo Lugones:
LA PLENIPOTENCIA LITERARIA

Hacia 1920, cuando surge estrepitosamente la generación vanguardista, Leopoldo Lugones impera como máximo mandatario de las letras argentinas. Ocupa por sí mismo todo el espacio literario, porque ha practicado cualquier género y registro con admirable eficacia, ha remediado la rémora sincronizando el arte local con el metropolitano, y hasta prefigura y sobrepasa las osadías de la nueva estética. Lugones muestra lo que es: la encarnación viva de la literatura.

La literatura argentina del siglo XIX tiene, como la hispanoamericana de esa época, algo de artesanía criolla o de pasatiempo de aficionado que de vez en cuando, porque es propio de su educación, deja de lado las actividades serias para entretenerse versificando o relatando. La función estética parece relegada a lo ornamental o superfluo, y la literatura resulta casi siempre tributaria de lo cívico o de lo pedagógico, redunda en documento, diatriba o alegato. La poesía se reduce a remedo desleído de alguna moda de Europa, adoptada con retardo; es intento de *amateur* ilustrado o adefesio neoclásico, francamente anacrónico. La literatura argentina no tiene aún ni cohesión ni consistencia; su textura es laxa porque pocos son los hilos y no se traman.

Todo comienza hacia 1900 con la aparición de Lugones, todo principia con la publicación de *Las montañas del oro* en 1897, casi a la par de *Prosas profanas* de Rubén Darío, quien reside entonces en Buenos Aires. Cuando Lugones, de chambergo y anteojos, llega desde su Córdoba natal, Darío, en busca de adeptos a la causa modernista, vislumbra de inmedia-

to la prodigiosa potencia poética de este muchacho que fervorosamente se proclama socialista y libertario. Todo comienza con Lugones que, en una década febril, se encarga por sí solo de poner al día la literatura argentina absorbiendo y aclimatando todo lo que al iniciarse nuestro siglo le parece apreciable (o sea apropiable), desde las sugestivas orquestaciones del simbolismo opulento, etéreo, esotérico, lujurioso, hasta el vigoroso y expansivo panegírico de la era mecánica, la de las locomociones vertiginosas y del progreso industrial. Lugones se agencia magistralmente de toda la literatura disponible, parisina, londinense o neoyorquina, y con esta amalgama modela su obra sincrética, dotándola de una calidad y amplitud imponentes.

Lugones funda nuestra literatura. Pone en funcionamiento todas las posibilidades de la escritura: desde el mínimo de estilización, desde el registro directo de la realidad circundante, desde la transcripción de las hablas locales, desde la representación costumbrista de la vida común, del ciudadano o del colono, hasta la delicuescencia impresionista, la lascivia grandilocuente y perversa, las metamorfosis fabulosas. Literariamente, Lugones asume todo: desde la ruda sencillez vernácula hasta la sofisticación cosmopolita, y todo lo efectúa con fenomenal eficacia. Anticipa el temperamento y los procedimientos, la disposición y los dispositivos que los iracundos ultraístas introducen como novedad absoluta. Cuando Oliverio Girondo publica sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y Jorge Luis Borges su *Fervor de Buenos Aires* (1925), Lugones, con su *Lunario sentimental* (1909), había ya adelantado casi todos los índices de modernidad explícita o implícita: la mención de la actualidad tecnológica, el feísmo, el prosaísmo, la movilidad formal, la composición contrastiva, los ritmos disonantes, las rupturas sorpresivas, la captación de lo momentáneo y contingente, la ultranza metafórica. Los vanguardistas porteños, para cobrar existencia pública, no pueden sino perpetrar el parricidio. Ya partir de sus revistas, descargan la artillería pesada contra Lugones. Borges idea un anagrama para burlarse del *Lunario;* lo apoda *Nulario sentimental.* A pesar de que Lugones practica el verso libre y teoriza acerca de esta

licencia, todos polemizan con él sobre la libertad prosódica. Pronto, Borges reniega de su intransigencia vanguardista, aspira a recuperar el habla porteña; persigue una enunciación poética capaz de comunicar la voz íntima, anclada en la oriundez; quiere ejecutar sin dogma, sin afán de innovación, obra personal. Comienza a aproximarse a Lugones hasta erigirlo en modelo, con el que se confronta con favor y desfavor, pero siempre con fervor. Es famoso su reconocimiento de la deuda contraída con Lugones; después de declararse su involuntario y fatal continuador confiesa: «Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y de *Proa*—toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal— está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. Y si tanto Borges como Lugones acaban en partidarios del orden, la aventura modernista de Lugones resulta mucho más prolífica y renovadora que la fugaz adhesión ultraica de Borges.

Lugones es más versátil, más camaleónico que Borges; posee más ingenio retórico, problematiza menos su relación con la escritura; obra, como Darío, con entera confianza en sus dones innatos. Su estrategia coincide con la de la oligarquía esclarecida que gobierna el país: consiste en importar todo lo que haga falta para actualizar la producción local, hasta volverla equiparable a la metropolitana. Lugones imita, parodia, plagia tanta fuente tan diversa que la noción de paternidad o autoría queda disuelta por el heterogéneo acopio de materiales y de formas, por su desembarazada mixtura. Gestador de una lábil miscelánea, de un gozoso *patchwork*, de un diestro popurrí, Lugones opera sobre lo literario *in extenso*, variando de proyecto y de registro, sin ceñimiento ni estreñimiento teóricos, sin pretensión trascendental, preocupado sobre todo por la eficiencia artística. Su estrategia se basa en la adaptación a diversos modos de representación y a configuraciones cambiantes, y en su capacidad de despliegue de cada adopción. Por su extrema mutabilidad, Lugones parece operar en superficie porque desdeña los valores románticos, la presunción de una palabra personal, predestinada, consustancial con el ser, la pretensión de confundir vida con escritura, fusionadas por el mismo hálito. Lugones es un operador de programas poéti-

cos que pueden asumir todos los aspectos de su existencia personal, desde los magnos (el amor único) hasta los nimios (el corte de la barba en una peluquería de campaña), o prescindir del principio de realidad, de la exigencia de veracidad terrestre y alunizar en lo fantástico, quimerizar dejando que el deseo fabule sus colmos, sus ángeles y demonios, sus Citereas y Erebos. Tan franca es su versatilidad, tan francachela, tan pletórica que a menudo pienso que Lugones encarna los poderes de la literatura dueña de sí misma, la que se complace en el ejercicio de su propia libertad. Lugones representa la plenitud y la salud literarias. Por lo menos, en su etapa modernista. Después se vuelve regresivo, reaccionario y termina por suicidarse.

En su opúsculo sobre Lugones, Borges lo acusa de haber pretendido utilizar todo el diccionario, propósito que Borges juzga grandilocuente, vanilocuente, meramente retórico. No tiene en cuenta el designio de Lugones de descartar la identificación entre el yo textual y el empírico. Lugones no respeta el pacto autobiográfico, descarta todo vasallaje realista. No persigue ni la naturalidad ni la autenticidad, valores más morales que estéticos. Para Lugones la literatura es un simulacro, cuya condición de estratagema retórica o de artilugio lingüístico asume y aprovecha plenamente. Se vale gustoso de todo poder literario: poder figurativo, ficcional, simbólico, musical, compositivo, combinatorio. Lugones pone en juego tanto su versación filológica (emprende la redacción de un diccionario etimológico, traduce del griego y del latín) como su capacidad neológica. Considera el diccionario como un acervo que un uso experto, o sea literario, puede siempre poner en vigencia. Estima que el diccionario es enteramente comestible. Se regodea también inventando vocablos. Concibe la literatura como potencia rememoradora y regeneradora de la lengua, como memoria activa y como materia plasmática dispuesta siempre a asimilar todo lo que a su alrededor se enuncia, y a metamorfosearse.

El efecto manifestario, una clave de modernidad

Supongo que Rubén Darío es el primer escritor hispanoamericano que emplea el término *manifiesto* en su acepción moderna, la de texto apologético, programático y polémico que propugna una nueva tendencia artística. Perentoria, imperiosamente, el manifiesto proclama un nuevo credo. Enuncia una ruptura con respecto a la estética instaurada, denuncia concepciones y procederes caducos y anuncia la preceptiva y la práctica renovadoras. El manifiesto es una declaración augural o inaugural; predice y predica el advenimiento de la literatura salvadora. Tiene algo de bando, de arenga, de decálogo y de catequesis.

Darío emplea el vocablo *manifiesto* al comienzo de las «Palabras liminares» que prologan *Prosas profanas*. La primera edición, aparecida en Buenos Aires, data de 1896. Así arranca este prefacio:

Después de *Azul...*, después de *Los raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea —todo bella cosecha—, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.

Darío declara que descarta la forma manifiesto. Relega por infructuosa e inoportuna esa flamante estrategia discursiva. Ella corresponde a un peculiar contexto histórico que va a promover el cambio como norma dominante, que va a volver la innovación intrínseca al sistema y modificar, por ende, la noética y la deontología literarias. La época, propulsada al avance

permanente, reclama nuevos modos de comunicación, intervenciones públicas más categóricas, más coercitivas; estimula las aserciones taxativas, las exhortaciones conminatorias, las actitudes radicales. Impulsa a la beligerancia abierta. Darío quiere evitar lo prosélito, lo apodíctico, lo imperativo, ese énfasis conminatorio que conducirá, una década más tarde, a la inyunción flagrante, a la deflagración de los ismos, a la ultranza del manifiesto vanguardista.

Darío no asume o cree no asumir la postura propia del nuevo género elocutivo, pero sus «Palabras liminares» surgen en situación manifestaria y surten efecto manifestario. Presumo que constituyen el primer precedente del manifiesto literario en lengua española. El segundo, también por su condicionamiento contextual y porque asume la defensa de la metáfora insólita y del verso libre, dos factores fundamentales de innovación, es el «Prólogo» de Leopoldo Lugones al *Lunario sentimental,* editado en 1909. Los dos siguientes son manifiestos netos, exponentes cabales de una problemática, una proyectiva y una pragmática de vanguardia. Se trata de la vehemente «Proclama futurista a los españoles» que Ramón Gómez de la Serna, perpetuo adelantado, publica en el número 20 de la revista *Prometeo,* en 1910. Lo hiperenergético se expresa en parte merced al énfasis exclamativo: «¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algazara! (...) ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! (...) ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! (...) ¡Intersección, chispas, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes!» [1] Luego viene el manifiesto «Non serviam» que Vicente Huidobro lanza en el Ateneo de Buenos Aires en 1916 y que posteriormente recoge en su libro *Manifestes,* editado en París en 1925. Huidobro opta por la forma de apólogo o parábola, por la humorada. En cuanto a lo manifestario, por fin la forma

[1] En Jaime Brihuega (ed.): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931),* Madrid, Cátedra, 1982, pp. 89-90. Para el repertorio manifestario hispanoamericano, *vid.* Hugo J. Verani (ed.): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos),* Roma, Bulzoni, 1986.

importa menos que la circunstancia. Es ésta la que dota a un texto de efecto subversivo, inyuntivo, capacidad de provocación y promisión, valor de ruptura y de fundación.

Todos conocen la continuación de la historia, la proliferación de ismos y la descarga de una metralla de manifiestos ultraístas, creacionistas, estridentistas, martinfierristas. Veinte años va a necesitar el género manifiesto para configurar un prototipo textual con características propias, plenamente identificable como tal. Me interesa ese tránsito transformador entre dos mojones porteños, la trayectoria que liga a las «Palabras liminares» con el manifiesto «Non serviam». Me interesa la inserción de lo manifestario en el contexto moderno que lo promueve y condiciona, determinado por el afán de novedad, la constante suplantación de lo objetual y de lo nocional, el historicismo progresista y competitivo, el carácter experimental de las prácticas artísticas, el ejercicio cada vez más radical de las libertades textuales. Esta contextura, prefigurada por la actitud manifestaria de Darío cobra plena vigencia en la actitud manifestaria de Huidobro: el arte deviene desacato o infracción permanente de la normativa instalada. Me interesa lo que la producción manifestaria implica como activismo, como militancia estética, como concepción dinámica, fluida, metamórfica del arte, como culto a la movilidad y al avance, como impelente, imperativa fusión de la idea de progreso con la de velocidad. Me interesa esa sintomática suplantación que opera Darío, del término *escuela* por el de *movimiento*. Se produce a partir del «Prefacio» que prologa, en 1905, los *Cantos de vida y esperanza*. Allí califica al modernismo de movimiento: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado» [2]. La preceptiva delimitada, el oficio y el estilo que se trans-

[2] Los mismos términos son reiterados en las «Dilucidaciones» que sirven de proemio a *El canto errante* (1907): «El movimiento que en buena parte de las flamantes letras española me tocó iniciar, a pesar de mi condición de «meteco», echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados, ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones». (Rubén Darío: *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 786).

miten como sistema estable de producción, el atesoramiento cultural que la idea de escuela presuponen, con la noción de movimiento entran en la corriente temporal, adquieren transitoriedad, ingresan en la dinámica cultural. Movimiento supone una fuente de energía, la cultura no como acumulación sino como creación.

Cuando Darío, en sus «Palabras liminares», dice no recurrir al manifiesto, coloca esta palabra al final del primer párrafo, en posición de privilegio porque sabe que ella constituye una señal de modernidad. Sabe que connota actualidad literaria. Sabe exactamente en qué consiste y qué representa un manifiesto. Conoce al predecesor más insigne de este módulo, el «Manifeste littéraire» de Jean Moréas que, con el subtítulo de «Le Symbolisme», aparece en *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. El manifiesto simbolista de Moréas instaura el modelo de esta práctica comunicativa. A él alude Darío en *Los raros,* en el laudatorio artículo que consagra a su amigo Moréas: «Al poco tiempo apareció en el *Fígaro* un manifiesto de Moreas. Fue la declaratoria de la evolución, la anunciación "oficial" del simbolismo. (...) Ese célebre manifiesto en que aparecían declarados los principios del simbolismo, el organismo de la naciente escuela, su ritual artístico, su teoría, sus intentos y sus esperanzas, fue analizado y combatido por Anatole France, con la manera magistral y la superior fuerza que distinguen a ese escritor. Moréas respondióle en unas cuantas líneas, con caballeresca cortesía, manteniendo, buen paladín, sus ideas» [3].

El manifiesto de Moréas denuncia la «decrepitud senil» de la literatura impuesta, que se estereotipa en tópicos y lugares comunes. Afirma la vitalidad de la literatura surgente, aunque se la tilde de decadente. Su abuso de la pompa, la extrañeza de sus metáforas, su vocabulario colorido y novedoso denotan un renacimiento. Moréas indica la filiación genealógica del simbolismo; retrocede hasta Shakespeare y los místicos; afirma que Charles Baudelaire «debe ser considerado como el verdadero precursor del movimiento actual», a quien se añaden

[3] Rubén Darío: *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 91.

Mallarmé, por su sentido del misterio y su culto de lo inefable; Théodore de Banville, por flexibilizar el verso y Verlaine por liberarlo de trabas. Moréas consigna el rechazo de «la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva» (o sea, reprobación de la moralina aleccionadora, de la efusión romántica y del prosaico naturalismo). Indica los objetivos del simbolismo: vestir la Idea de formas sensibles, representar mediante las apariencias sensibles sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales (la Idea siempre se menciona con la mayúscula mayestática), expresarse a través de la deformación subjetiva de lo objetivo. El simbolismo propende a una concepción polifónica, impresionista y sugestiva de lo literario, a una visión analógica y alucinatoria de lo real. Persigue un encanto supremo que irá cuajando en la literatura venidera.

El manifiesto simbolista de Moréas es palingenésico, proclama la regeneración de la literatura por una tendencia renovadora. Consigna su rechazo de la estética dominante, fija su propio linaje, reclama el reconocimiento de sus virtudes, quiere constituirse en eslabón relevante de la cadena histórica; subvirtiendo las jerarquías establecidas, intenta reescribir la historia. Portavoz de un colectivo de autores, expone su proyecto estético y profetiza la próxima realización integral de su programa.

Como lo revela el párrafo que dedica al manifiesto de Moréas, Darío tiene ya conciencia clara acerca de la forma y la función manifestarias. Considera el manifiesto como una «declaratoria», como pronunciamiento definitorio de una nueva estética, acta de fundación de una «naciente escuela», justificación pública de una conducta innovadora. Discurso inaugural de una tendencia, el manifiesto —según Darío— tiende a legitimar una práctica desautorizada. El manifiesto autoinstaura y autodefine un cierto tipo de obras; establece su propia genealogía, es «declaratoria de la evolución», estatuye su propia ligazón con la historia literaria en la que desea inscribirse redistribuyéndola en su favor. El manifiesto, según Darío, declara o sea explicita una poética, la doctrina que funda su proceder literario. Todo manifiesto obra de prolegómeno a un conjunto de textos por él coaligados, existentes o virtuales. El manifiesto exhibe una teoría a través de su argumentación en pro de una literatura transgresiva, literatura potencial,

sujeta a su propio «ritual artístico», a sus peculiares instrumentaciones lingüísticas. El manifiesto propone un proyecto estético, avala una tentativa con perspectiva de futuro y por ende esperanzada.

Darío capta desde el comienzo, desde la aparición del manifiesto literario, las características de este género declarativo y propagandista en el que no quiere incurrir. En su artículo de *Los raros* retrata a Moréas como un escritor revolucionario: «Él apareció en el campo de las letras como revolucionario». Adalid de una tendencia novedosa, libra un combate aguerrido tanto contra los parnasianos como contra el naturalismo «segador de ideales»; se bate como «voluntario del arte» para liberar a los amantes de lo bello de la plaga realista. «Sacerdote del arte», Moréas, con quien Darío se solidariza, lucha en favor de las refinadas orquestaciones simbolistas, del verso libre que propulsa «la máquina del poema polífono modernísimo». Mediante los símiles guerreros, Darío da cuenta de la militancia de Moréas y del espíritu beligerante de la nueva literatura. Como paladín de la causa simbolista, Moréas polemiza con los defensores del orden dominante, contra la reacción literaria encabezada, desde un difundido periódico, por Paul Bourde. Para contrarrestar estos ataques, Moréas justifica la transgresión simbolista en las páginas de un gran cotidiano mediante una declaración de intenciones renovadoras. Moréas inaugura una táctica de difusión manifestaria a través de periódicos de gran tiraje que Darío a menudo adopta. Recuérdese que las «Dilucidaciones» que prefacian *El canto errante* aparecieron previamente en «Los Lunes» de *El Imparcial*, a instancias de este diario. Esta táctica publicitaria revela ya esa contradicción movilizadora entre un arte aristócrata y acrático, entre un arte exquisito, culterano y exclusivo que aprovecha de los nuevos medios de información masiva para darse a conocer, para propagar públicamente su inconformismo. Simbolismo y modernismo, como lo hará la vanguardia, se sirven de los órganos de la naciente cultura mediática con vistas al reconocimiento social y ulteriormente a la conquista del poder simbólico. También Marinetti publica su primer *Manifiesto futurista* en *Le Figaro* el 29 de junio de 1909.

Según lo enuncia en las «Palabras liminares», Darío desea evitar los efectos manifestarios. Autor de una literatura miscelánea, sincrética, basada en la asimilación de lo dispar, en la adopción simultánea de todo lo que está de moda, cultor de la máxima movilidad estilística, no quiere caer en ninguna ortodoxia. No quiere tomar posiciones rotundas, flagrantes o frontales, adoptar el modo imperativo, ejercer coerción elocutiva. En «Palabras liminares» Darío modera la rebeldía modernista, no está dispuesto a extremar el antagonismo con los pasatistas ni a polemizar con los detractores de la renovación por él encabezada. Cuando acentúa la exigencia de originalidad soslaya todo exceso o estrépito. No asume ni lo categórico ni lo prosélito ni lo polémico peculiares del manifiesto. No obstante, las «Palabras liminares» —donde lo declaratorio y lo programático, lo explicativo y lo justificativo viran paulatinamente a expresión figurada, fantasiosa, sinfónica, opulenta— operan como manifiesto. Aunque Darío monologue, apele a un enfoque egocéntrico, autoexpresivo, haga un autorretrato simbolista, o sea alegórico, las «Palabras liminares» guardan un considerable poder manifestario.

Darío descarta el manifiesto, lo juzga inoportuno, es decir, prematuro. Hispanoamérica, con la excepción de ese enclave de progreso que es la babélica Buenos Aires, no ha entrado todavía en un franco proceso de modernización. No existe aún un contexto avanzado que requiera esa reciente forma de intervención: el manifiesto. Darío dice carecer de interlocutores aptos para embarcarse en una acción manifestaria. Considera a la clase intelectual incompetente y a los escritores faltos de conocimiento técnico acerca de su arte. Cree la actitud manifestaria incompatible con una estética como la suya, no sujeta a modelos canónicos, tributaria sólo del gusto y del talento individuales de cada creador. Darío excluye el manifiesto pero no del todo la postura manifestaria. Se coloca en situación de ruptura con el orden establecido, denuncia la incapacidad del *establishment* pensante, menosprecia la opinión pública, origina una rebelión estética cuya teoría y práctica esboza. Darío se presenta como un tipo privilegiado de autor, como el escritor augural de la gran literatura del porvenir.

La argumentación teórica está, en «Palabras liminares», disfrazada de discurso lírico o está imbricada en una enunciación figural y metafórica. En vez de ceñirse a la explicitud explicativa, al decir socializado, como lo hace en el primer parágrafo, Darío prefiere un discurso cada vez más literario. Darío provoca así una creciente disyunción entre palabra personal y palabra pública. Pero, entre líneas, este proemio no deja de ser una desafiante declaratoria. Con su exaltación de la subjetividad superdotada revela una situación de conflicto con el medio. Darío invalida la axiología corriente para suplantarla por otra más avanzada; pone en tela de juicio estructuras sociales, formas institucionales y categorías mentales. Provoca una controversia que sobrepasa el campo artístico. Despotrica contra su época ramplona, pragmática y prosaica. En medio de la incomprensión y de la maledicencia ambiente, contra la burguesía en ascenso, pretenciosa y pacata, proclama su lujurioso, exótico, voluptuoso y esotérico credo. Postula una doxa estética. Se autodota de un heterodoxo abolengo español donde los previsibles Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso conviven con Gracián, santa Teresa, Góngora y Quevedo, «el más fuerte de todos». Al linaje español añade otro universal que lo convierte en descendiente de Shakespeare, Dante, Hugo y Verlaine. Verlaine va entre paréntesis —«(Y en mi interior: ¡Verlaine!)»—, en calidad de consonancia íntima, de afinidad melódica, de habitante de su reino interior. Contra la cortedad de su medio postula con arrogancia un contramodelo social, así como propone una contracultura cosmopolita y actual.

Como todo manifiesto, las «Palabras liminares» intentan modificar la estructura jerárquica del sistema vigente (aunque aún precario, timorato y anacrónico) mediante la postulación de un nuevo modelo. Las «Palabras liminares» proponen ese canon novador, el *organon* de la poética insurgente. Brindan suficiente información, ya denotada, ya connotada, para colegir el proyecto modernista. Cuando Darío acota que no considera oportuno el manifiesto: «porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran», afirma que toda producción

estética es ante todo una manipulación técnica; presupone poseer el oficio, un conocimiento avezado de la materia que se moldea y de los recursos para configurarla. El arte poético exige una conciencia instrumental y crítica. Con Darío se produce un cambio rotundo en la relación del escritor con el escrito. Darío descarta todo amateurismo, toda afición ingenua, toda espontaneidad inexperta. Homologándose a las otras conductas productivas, el arte deviene una ejecución tan sapiente y perita como las operaciones científicas o tecnológicas. No hay en arte práctica eficaz sin teoría adecuada. En la dirección trazada por Poe, Baudelaire, Mallarmé, Darío preconiza la lucidez reflexiva y retórica. Las «Palabras liminares» refrendan el ideario estético finisecular mediante alusiones, emblemas, sugerimientos fácilmente descifrables en relación con la puesta en obra de esta poética en *Prosas profanas* y con las postulaciones de *Los raros,* donde estos mismos propósitos están ejemplificados y explicados. Aquí Darío hace ostentación directa de su vasto saber pictórico y literario, demuestra estar al tanto de toda la actualidad artística y exhibe una versación de especialista, de técnico en materia estética, de experimentado práctico del arte verbal. La exposición en *Los raros* es la propia de un discurso de maestría. Darío es en Hispanoamérica el anticipo del escritor profesional.

Darío retoma entero el bagaje simbolista: ideas, íconos, estilos. Su poesía es, en toda instancia, modelada por esta matriz. Cuando proclama, como en «Palabras liminares», una estética acrática sin modelo ni código canónicos, se muestra otra vez tributario del módulo simbolista, parangón por antonomasia de todo lo más moderno. Tantas son las mutuas intersecciones que no se puede establecer deslinde preciso entre simbolismo, decadentismo y anarquismo. *Le Décadent,* periódico bimensual fundado en 1886 por Anatole Baju, se propone legitimar el anarquismo literario como contracultura o cultura adversaria. Baju está en estrecho contacto con lo más granado del grupo simbolista. Mallarmé, Ghil, Moréas, Gourmont, Maurice, todos aceptan colaborar en *Le Décadent.* En su presentación, Baju predice la transformación ineluctable de la sociedad, hoy disgregada por una cultura delicuescente. Afirma que la evolu-

ción social es activada por el aguzamiento de los apetitos y el afinamiento de las sensaciones, por un gusto de gozo lujurioso. Tales síntomas premonitorios se detectan ante todo en el lenguaje que, según Baju, debe crear vocablos inauditos, capaces de expresar tamaña complejidad sentimental y sensorial. La subversión preconizada por *Le Décadent* no pasa necesariamente por lo político. El simbolismo libertario impone en el arte la idea de revolución permanente, reivindica el derecho de la juventud a perseguir lo absoluto y a desalojar, en aras del progreso, a la generación precedente.

Antitradicional, el simbolismo persigue la abolición de censuras y la innovación radical. Desafía toda clausura psicológica y social. El esteticismo nihilista y aristocrático converge a fines del siglo XIX con el anarquismo en el repudio de la mesocracia. El simbolismo aprovecha del anarquismo como recurso elitista contra la vulgaridad democrática y burguesa. Darío recalca su acrático desdén por *«Celui-qui-ne-comprend-pas»*, por el *rastaquouère,* por la multitud obtusa, por «la gritería de trescientas ocas», por «el vulgo municipal y espeso». Darío emula a Viélé-Griffin, que en 1882 infunde a sus *Entretiens politiques et littéraires* una franca orientación anarquista, y a Remy de Gourmont, quien en *L'idéalisme* (1893) declara que los decadentes no pueden admitir otro tipo de gobierno que la anarquía. Para Gourmont sólo la anarquía puede asegurar el libre desarrollo de todas las tendencias intelectuales [4].

En *La révolution du langage poétique* (París, Seuil, 1974), Julia Kristeva muestra cómo Mallarmé ejerce su acción libertaria en el campo del lenguaje desbaratando toda traba, censura o clausura que impidan la plena manifestación del sujeto. Analiza el trabajo reflexivo de Mallarmé tendente a detectar los mecanismos del bloqueo lingüístico y a sabotearlos mediante una manipulación de la palabra sibilinamente subversiva. Por desmonte sintáctico y prosódico, por desplazamiento léxico, por omisión alusiva, Mallarmé tiende a dotar su lengua de la mayor ductili-

[4] *Vid.* Robert L. Delevoy: *Le symbolisme,* Ginebra, Skira, 1982, «Le territoire de la révolte», pp. 76 y ss.

dad y del máximo alcance. Todo ello, a partir del desvío, de la reversión, de la anomalía, del apartamiento cada vez más efectivo de la lengua socializada, del discurso convenido como natural. Mallarmé equipara la actividad literaria con un atentado anarquista; lo imagina como una bomba explosiva que haga saltar en pedazos el reducto más resistente del lenguaje instituido, supremo garante de la sociabilidad, la prosodia: «*Les gourvenements changent; toujours la prosodie reste intacte, soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier*» [5].

El simbolismo prevé y propicia una transformación profunda de las concepciones psicológicas, una renovación de las ideas corrientes acerca de la interioridad subjetiva y del sujeto parlante. El simbolismo podría resumir su poética en la divisa de subjetivar lo objetivo. Rinde culto a la profundidad psíquica, a todo lo íntimo, oscuro, enigmático, nebuloso, hermético, evanescente, misterioso. Su devoción por lo esfíngico, lo pítico y lo místico lo lleva —como se vislumbra en las «Palabras liminares»— a entrar en contacto con las doctrinas esotéricas, con los cultos iniciáticos que proliferan en el fin de siglo [6]. Mediante esta propensión a lo oculto, lo invisible, lo arcano, lo sagrado —patente en Darío— los simbolistas y sus émulos hispano-americanos buscan registrar, significar, satisfacer todas las aspiraciones, latencias y apetencias de la

[5] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 434; *vid.* el cap. «L'Anarchisme politique ou autre», pp. 421 y ss.

[6] En junio de 1890, Joséphine Péladan, apodado el Sar, alias princesa A. Dinska, crea la Sociedad de los Rosacruces artistas. Ésta organiza dos años después el Primer Salón de los Rosacruces, donde exponen los más célebres pintores simbolistas. Muchos de ellos son mencionados en *Los raros,* donde también se habla de Péladan. En el artículo titulado «Rachilde», cuando comenta *Monsieur Vénus,* la novela «incúbita» de esta escritora, Darío se refiere a la androginia de Péladan: «El sar Péladan en su etopeya ha abordado temas peligrosos, con su irresistible tendencia a idealizar el androginismo. Barbey también penetró en algunos obscuros problemas; mas ni el autor de las *Diabólicas* ni el Mago y caballero Rosa Cruz han logrado como Rachilde poseer el secreto de la Serpiente» (loc. cit., p. 120). Entre las proyecciones simbólicas que Darío infunde a la rosa, motivo tan abundante en sus poemas, está la mística.

subjetividad estimulada hasta lo hiperestésico y psicopático. Procuran que el lenguaje asuma toda la economía libidinal del sujeto deseante. Hacen afluir al discurso las zonas mentales relegadas por la racionalidad científica. El poema acoge todo complejo de conciencia, reflota la profusa pujanza pulsional, la lábil, lasciva y perversa carga erótica que Darío metaforiza mediante «la misa rosa», las bocas que sangran y el «eterno incensario de carne».

Ya el título del libro, *Prosas profanas,* señala una actitud manifestaria, un doble desacato de la norma vigente. *Prosa,* tratándose de poemas líricos, tiene connotaciones negativas, indica lenguaje desmedido, no sujeto a la medida o cadencia propias del verso, lenguaje prosaico, lo que se opone al ideal. Denominar *prosas* a estos suntuosos y sinfónicos poemas y calificarlos de profanos, o sea de sacrílegos, supone un desafío a las convenciones literarias y morales. Lo profano de Darío, como se expresa en las «Palabras liminares», es lo priápico, lo orgiástico, lo voluptuoso, lo licencioso, lo galante. Darío desea restablecer la relación primigenia entre sacralidad y sexualidad, oculta o reprimida por el cristianismo. Propicia un sincretismo religioso que permita conciliar la catedral con el templo pagano, unir a Eva y a Cipris en un mismo arquetipo erótico. Quiere reconciliar a Jesús con Dionisos, concertar lo santo con lo lúbrico, aunar la mortificación y la glorificación de la carne, maridar lo monacal y lo pánico, lo santo y lo esfíngico, purificarse y a la vez recobrar la voluptuosidad del rococó. En las «Palabras liminares», campanas eclesiásticas consuenan con «un viejo clavicordio pompadour».

Darío libera de toda retención su fantasía y, propulsado por la omniposibilidad imaginaria y por la ilimitud del deseo, se lanza a evocar pretéritos fabulosos, reinos legendarios, mundos de ensueño: «veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer». Su movilidad tempoespacial es tanta como su movilidad formal. En las «Palabras liminares», lo transcultural, transhistórico y transgeográfico, típicamente modernistas, prodigan sus traslaticias señales: el oriente antiguo de Heliogábalo se mezcla con

lo bucólico grecorromano; lo medieval y monástico de vitrales historiados y de copistas de breviarios se asocia con la versallesca vida de corte; lo criollo aparece junto a lo parisino; los imperios precolombinos se ligan con la cosmopolita Buenos Aires. Tanto fabula, tanto se evade Darío que, de América, va a borrar casi toda su historia, para quedarse con los dos extremos: la magnificencia indoamericana y la pujanza moderna. Entre estos dos hitos nada vale la pena (poéticamente hablando); nada de las rústicas realidades locales resulta atractivo o excitante. Ni lo chorotega ni lo nagrandano, ni los Señores Presidentes de las repúblicas atrasadas ni las dictaduras vernáculas de los tiranosaurios.

Uno de los efectos manifestarios más osados de «Palabras liminares» —tan atrevido como el panteísmo erótico, como el fervor pagano— es el reniego de la autoctonía, no reconocida como obligación estética. Para Darío, artísticamente, no hay mandato forzoso de la tierra y de la sangre oriundas. Puede romper libremente, como lo hace, el pacto autobiográfico. La poética modernista permite ausentarse, exceptuarse y exculparse, superar el condicionamiento real, la circunstancia lugareña, contrarrestar toda fatalidad racial o geográfica. El poema es un objeto sensual, hedónico, suntuario eximido de todo gravamen. Exento de razón de uso, posee por sí mismo su razón suficiente. Ajeno al orden de lo real, está fuera del círculo de las restricciones empíricas (opera dentro de su propio círculo hermenéutico). Por eso opta por el idioma de Halagabal, cuya lujosa corte fantasmáticamente revive. Y en América, los reinos equivalentes, con parecido poder ensoñador, son el maya, el incaico y el azteca, las más esplendorosas culturas indígenas, aquellas que por la distancia y la opulencia poseen gran poder de irradiación poética. Las más majestuosas son las más aptas para la recreación fabuladora. Entremedio está lo español anacrónico, lo criollo rudimentario, la barbarie rural. Darío practica el eclipse o la fuga quimérica. Sólo salva dos muestras de progreso: el maquinismo entusiasta y la democrática devoción de Walt Whitman, y Buenos Aires, la moderna y multitudinaria Cosmópolis. Del marasmo sólo rescata la América fabulosa o la del porvenir, la pirámide azteca o la urbe porteña.

Cuando se trata de formular la poética, Darío prefiere, antes que argüir, lo vocativo y evocativo. No quiere, como lo hará Jorge Luis Borges en los manifiestos ultraístas [7], exhibir su discernimiento teórico. Descarta el discurso de maestría que Vicente Huidobro ostentará en sus manifiestos. El predicamento está implicado en la textura literaria de «Palabras liminares». Como en los textos metapoéticos de *Prosas profanas* —«Divagación», «El reino interior», «Yo persigo una forma»—, está simbolizado o alegorizado. Darío rehúye abordar la «cuestión métrica», aludida a menudo en *Los raros*. No entra en el debate tan en boga del verso libre. Es Lugones quien acomete la versada defensa de esta licencia en el prólogo manifestario de su *Lunario sentimental*. Darío remite el problema del ritmo a la «melodía ideal», a una instancia supraverbal que Remy de Gourmont define trascendentalmente como «el principio de la idealidad del mundo». La idea, esa quintaesencia que los simbolistas persiguen y reverencian, es un arcano que rige toda armonía. Mallarmé la define como «el punto de convergencia de nuestras virtualidades ilimitadas, infinitas». Piensa que la idea sólo puede traducirse «por imágenes que nos sugieran indefinidamente un sueño que las sobrepase». La idea dimana de un sugestivo ordenamiento de imágenes, del cual se desprende *«un tiers aspect fusible et clair présente à la dévination»* [8].

Si la idea es la instancia suprema de toda armonía verbal, para infundirla hay que dotar al poema de una orquestación eurítmica y eufónica. La poesía de Darío, toque flauta, clavicordio o carrillón, resulta siempre musical. En los versos melodiosos de *Prosas profanas,* el sonido resulta tan relevante como el sentido. Lo poético es, ante todo, armonización de la masa sonora. Lo poético es canoro y lo no poético, cacofónico: «gritería de trescientas ocas». En las «Palabras liminares», al graz-

[7] *Vid.* Saúl Yurkievich: «Metaforicé con fervor», *Río de la Plata. Culturas,* París, núms. 4-5-6, *Los años veinte,* 1987, pp. 89 y ss.

[8] Stéphane Mallarmé: *Cris de vers,* citado por Philippe van Tieghem: *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France,* París, Presses Universitaires de France, 1954, p. 156.

nido circundante, el poeta, bucólico silvano, opone su melosa flauta. Émulo del ruiseñor, diestro instrumentista, con todo el dominio técnico requerido, emite esta música efectiva, audible. La otra va para adentro, hacia el fuero más íntimo. Va dirigida a los habitantes del «reino interior». No son evanescentes entelequias sino fantasmas femeninos de rosada carne. En las «Palabras liminares» el poeta panida no es poseído por las musas. Como buen sagital, lascivo sátiro, portentoso fornicador, entra en ellas y a todas fecunda: «Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta».

Después de la primera muestra modernista, la de *Azul* (1888), libro que no necesita de un prefacio, libro con el cual la tendencia empieza a perfilarse, viene *Prosas profanas*. Corresponde a la fase eruptiva de este aflujo, a la manifestación plena de una poética que irrumpe ofensivamente, proponiendo opciones y oposiciones rotundas, renovaciones y restauraciones ineludibles. Más que por temperamento, por su circunstancia, por su modo de inserción en el contexto literario de su época, esta corriente adquiere valor programático, proyectivo, compulsa a su admisión social, suscita un movimiento colectivo y cobra una fuerza de choque, una potencia catalizadora que califico de efecto manifestario. Tal efecto se hace extensivo no sólo a los textos de adoctrinamiento o de enrolamiento, también a la producción específicamente literaria. Hay obras que son lugares privilegiados donde se inscriben las pugnas, tensiones, controversias y predicciones representativas de una coyuntura histórica, obras como *Prosas profanas, Trilce, Altazor* o *Rayuela,* que por su capacidad de ruptura y de innovación adquieren valor de manifiesto.

El ser que se disocia

Con *Los heraldos negros,* César Vallejo se instala en la poética más avanzada entre las entonces disponibles en Hispanoamérica: el modernismo. Remeda a Darío, «¡Darío de las Américas celestes!», brujo azul expresamente alabado en el poema «Retablo», y a Herrera y Reissig, implícitamente imitado, sobre todo en el tratamiento del soneto. Hasta el nombre del libro recuerda a Darío, quien titula «Heraldos» un poema alegórico de *Prosas profanas.* Y la diferencia resulta sintomática. Mientras Darío sueña con un desfile de mujeres ideales, fabulosas, Vallejo simboliza pálpitos funestos: los heraldos negros son los golpes que empozan el alma, son mensajeros de muerte. Vallejo se instala en el modernismo, pero a contramano, en controversia, mal parado.

Al optar por el modernismo, Vallejo escoge la mescolanza, un arte colecticio, misceláneo; elige la poética de bazar. La adopta cuando se está operando el repliegue del cosmopolitismo ostentoso de Darío, el gran trotamundos babélico, locuaz, expansivo, enciclopédico, mimético, camaleón capaz de ser a la par telúrico y decadente, mundano y vernáculo. Vallejo llega en el momento de la interiorización intimista del postmodernismo, del regreso al origen, de la recuperación del mundo natal, de la búsqueda de la autenticidad, de la autoctonía. Coincide con Ramón Pérez Velarde, con Gabriela Mistral, con Luis Palés Matos, con Baldomero Fernández Moreno. Llega cuando se quiere hacer concordar la ductilidad formal, la pericia instrumental que aporta el modernismo magno con el temperamento local, con la propia idiosincrasia, con la cultura

nativa. Es decir, conciliar la soltura técnica, la variabilidad estilística con la personalidad profunda, con la referencia a la condición y al contexto reales. Se trata entonces de restablecer el pacto autobiográfico, de recuperar cierta mímesis realista, de afincar de nuevo en el terruño.

Vallejo se instala en un sistema disyunto, heteróclito, portador de contradicciones que el proteico Darío resuelve trabajando en múltiples registros simultáneos, proclamando la movilidad y la mutabilidad como principios de su estética. Pero en Vallejo, mucho más fáustico, más conflictivo, más ensimismado, más inquisitivo, más medular, esa versatilidad gozosa no funciona. *Los heraldos negros* proviene de una encrucijada problemática. Manifiesta una crisis de conciencia que es también crisis estética. Libro de búsqueda, dubitativo, resulta indefectiblemente incoherente. Es el libro de pasaje, el preámbulo de la explosión vanguardista de *Trilce*, no de transición porque en Vallejo todo es convulso, a sacudones, tenso, espasmódico. *Los heraldos negros* muestra la tribulación, las sacudidas, el estremecimiento que precede al desmadre de *Trilce*. Pone en evidencia un acorralamiento, un *impasse* para el cual no hay atajo, no hay coartada. La salida es del orden catastrófico: desescribir lo escrito, desquiciarlo mediante una subversión radical, extremar la negación, hacer antiarte y contracultura, hacer aflorar el galimatías entrañable, abrir el texto a las potencias entrópicas.

Los heraldos negros, escrito entre Trujillo y Lima, adopta la estética disponible, la de la bibliogula, aquella que identifica musa con museo, que exhibe citas ilustres e íconos prestigiosos, que se pavonea con el despliegue transcultural, transhistórico y transgeográfico, con la mixtura de todas las estéticas finiseculares, con la astenia y la neurastenia, con las angustias crepusculares. Ésa es entonces la modernidad preconizada y practicada por los cenáculos más progresistas en cualquier lugar de Hispanoamérica, hasta en las ciudades más retiradas. Ese cóctel de receta local e ingredientes importados adquiere rápida difusión y sorprendente arraigo. El modernismo cunde como una epidemia; coincide sin duda con la sensibilidad, con las expectativas, con la mentalidad de esa

Hispanoamérica que quiere superar sus rémoras, abrirse al mundo, participar en el festín de la cultura metropolitana, trasplantar todo aquello que le permita actualizarse. Y el impacto del modernismo en el imaginario de nuestro continente tendrá larga secuela; sus marcas se detectan por doquier, hasta en la novela naturalista, hasta en las letras de tango y de bolero. El modernismo cunde y hace alianza con el novomundismo, con el americanismo idealista; es la matriz de las nuevas ideas. Preside la génesis de nuestras vanguardias, no sólo artísticas, también políticas.

En *Los heraldos negros* la impronta modernista se detecta de inmediato, por el azul emblemático diseminado por doquier —vino azul, leche azul, mano azul, azul urdido en hierro: todo puede ser azul—, por la visión pictórica que multiplica las referencias a un matizado cromatismo —«sombras gualdas», «cera tornasol», «lilas mostazas», «tarde amaranto», «velas cremas»—, por el abanico prosódico, por la fluctuación irresoluta entre el polo lírico, formalista, y el prosario de una textura que presagia la de *Trilce*. El modernismo es identificable en la panoplia transcultural, en lo exótico, en lo legendario y en lo esotérico como vehículos de evasión compensadora de las sujeciones, de las limitaciones empíricas, de la estrechez y del atraso de un ambiante provinciano y oprimente. Se lo reconoce en la mascarada, en lo paródico, en lo arqueológico, en el rebuscamiento manierista y en el alambicamiento simbolista, en esa amplitud que va de lo rimbombante y verboso, de la pompa y la opulencia, de lo teatral y operístico, al «cantar neurasténico de paria», a la «honda plomada» que baja por el «eje ultranervioso». En *Los heraldos negros*, la ampulosidad y la altisonancia cohabitan con la sencillez más densa y cruda. Lo protocolar y áulico, lo hiperretórico, lo hiperliterario son coextensivos de las acometidas desestructurantes de una subjetividad que irrumpe y tira hacia su voraginoso centro, que no va a permitirle a Vallejo acomodarse ni en lo figural ni en lo prosódico al sistema de representación modernista. Vallejo está ya en el punto de ruptura, padece el ocaso de los dioses y la ineficacia de los filtros modernistas. La suntuosa puesta en escena, el extrañamiento transfigurador son arrebatados por

los pujos entrañables, por lo pulsional destructivo, tanático, por el maremagno interior, por lo oscuro y sin rostro.

Si el alambicamiento le es inherente —por eso los dispositivos de *Trilce* son tan complicados como los de *Los heraldos negros*—, no puede con el preciosismo, el fantasismo, el decorativismo modernistas. Su desazón, su desasosiego son excesivos. No puede suspender, armonizar, sublimar. No puede asumir de modo convincente ni la sofisticación de las estilizaciones modernistas ni el eros exculpado buscando con soltura todas las satisfacciones imaginables. La lujuria y la lubricidad transgresivas lo desajustan, lo asustan. No consigue acomodarse a la voluptuosidad, a la evanescencia, a la visión enjoyada y festiva. Para Vallejo no hay distensión, no hay retiro, no hay recreo; nada le permite evadirse placenteramente, evitarse. No es un esteta hedónico, en busca de quimeras, que pueda ejercer una fantasía en libre vuelo; no funcionan en él las escapatorias fabulosas; no hay alfombra mágica que valga. En Vallejo, el sistema de representación modernista no opera a gusto, chirría. O no lo asume con el grado de identificación suficiente, y no puede evitar lo desparejo, la desproporción, una dinámica entrópica que le impide el ajuste y la coherencia requeribles. (A diferencia de Eguren, quien en lo utópico o ucrónico se mueve a sus anchas, halla su campo privilegiado de acción). O Vallejo no consigue asentar su poesía en ese espacio, porque no adquiere el dominio necesario: no posee la pericia, no llega a consumar su cabal adquisición. No consigue instalarse en la estética armónico-extensiva, la del despliegue proporcionado, simétrico, en la homología homófona, en la concertación unitaria. Hay en *Los heraldos negros* una torsión excesiva, expresionista. Nada logra la regularidad, la tersura integrales. Vallejo carece de soltura prosódica, la métrica se le desquicia, las rimas son pesadas, a menudo cacofónicas, a la diabla. Como se ve en varios poemas, el imperio de la rima impone absurdos finales de verso. O puede que la lógica cohesiva ya no tenga vigencia, que el absurdo sea deliberadamente provocado para dar paso a un arbitrio que no acata reglas, relaciones sensatas. Puede que el patrón sea ya la desmesura, el desatino, la acción de la potencia frenética, desquiciadora, aquella que predice *Trilce*.

Esta desarmonía se ve con nitidez en el plano de las imágenes, en lo figural, donde reina una disparidad desconcertante. Vallejo mezcla términos que remiten a contextos muy disímiles, provoca asociaciones incongruentes, entrevera los ejes de referencia, moviliza sentidos tan traslaticios que no hay marco capaz de contenerlos; embrolla la textura, radicaliza sus metáforas. Véase, por ejemplo, en «Deshora», esa extraña ristra de metáforas insólitas en torno de la carencia de mujer purificadora y del alma contrita en retirada. Los dos ápices del dolo son los pasajes de mayor transgresión lógica, los más interiorizados y los más somáticos:

> *cuando ha cuajado en no sé qué probeta*
> *sin contenido una insolente piedra, (...)*
> *ni una migaja de tu voz; ni un nervio*
> *de tu convite heroico de luceros.*

Vallejo no puede instalarse en lo mítico. En toda evocación ensoñadora, en toda escapada a lo fabuloso de *Los heraldos negros* hay una irrupción disonante (irritante), hay una transversalidad negativa que perturba el remonte, que impide la completa transfiguración. No puede ser exótico, no puede ser pagano, no puede ser erótico. No falta la escenificación exótica de neto cuño literario. No faltan los mitemas literarios, las traslaciones fabulosas, los típicos viajes transculturales del modernismo. Están «los brahamánicos elefantes reales», «el festín pagano», el «mosto de Babilonia», Holofernes, Osiris, Sardanápalo. Hay en *Los heraldos negros* un campamento griego, correrías de tigres, ocasos atenienses, griegas manos matinales, un desfile de dromedarios. A este repertorio fantasioso pertenecen las evocaciones bíblicas: el rosado Jordán, la sinfonía de olivos, la dulce hebrea y la tajante Judith. Pero el exotismo nunca predomina del todo: aparece, instaura su dispositivo escenográfico y es pronto subsumido por la subjetividad insumisa, por ese yo desasosegado que frustra toda fuga imaginaria, que se apodera de la producción fabulosa para desviarla, para devolverla al fondo convulso, para referirla al sujeto revuelto, para convertirla en vector de la pujanza negativa o

en símbolo del ser disociado, para reconducirla por el desfiladero de los nervios hacia su epicentro tenebroso. Típica de *Los heraldos negros,* esta reversión se ve netamente en «Nervazón de angustia» y en «Pagana».

«Nervazón de angustia» propone la salomónica Sulamita, la vislumbre del desierto oriental, el sinfónico olivar, la «dulce fiesta asiática». Las figuraciones legendarias actúan como base de lanzamiento de la imaginación, como levadura literaria para levantar el texto. La transfiguración suntuaria, la prosopopeya áulica constituyen efectos de alejamiento enaltecedor, de distinción y distanciación estéticas. Estos motivos placenteros, de halago ensoñador, se entrelazan con los de la crucifixión, materializada agresivamente en los clavos punzantes, lacerantes que representan la repercusión somática de una carga de sufrimiento intolerable, la mala vida del locutor lírico, quien pide a la mujer maternal y lenitiva que mitigue su calvario. El yo enfático, altisonante, hiperbólico monta con estos símbolos su dramaturgia patética para dar cuenta de su neurosis, de su angustioso abatimiento:

> *Dulce hebrea, desclava mi tránsito de arcilla;*
> *desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...*
> *Desclava, amada eterna, mi largo afán y los*
> *dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor.*

O sea que toda esta panoplia prestigiosa, este derroche de íconos opulentos, toda la hinchazón retórica, la grandilocuencia teatral termina en autoanálisis, en constancia casi clínica de la alienación, en registro de lo psicótico. Y de pronto, en medio del desfile regio, en medio de ese lamento amplificado por el transporte mitopoético, sobreviene el descendimiento a la condición miserable, a la localización real, a la verdadera existencia, la del paria aplastado:

> *Son las ocho de una mañana en crema brujo...*
> *Hay frío... Un perro pasa royendo un hueso de otro*
> *perro que se fue... Y empieza a llorar en mis nervios*
> *un fósforo que en cápsulas de silencio apagué!*

El sistema de representación no posee ya ni la coherencia ni la eficacia que Darío o Herrera y Reissig, los padres literarios de Vallejo, le infundían. Aquí hay demasiada mezcla de instancias antitéticas; el transporte está trabado por esta remisión de lo mítico a lo explícitamente psicológico, por este autismo que impide las transmutaciones liberadoras, el vuelo evasivo. La sublimación se frustra subsumida por la descarga neurótica, por la angustia que todo lo retrotrae hacia su fúnebre centro, centro triturador. El sistema no funciona porque la disparidad no puede ser integrada cohesivamente. La pérdida de la unidad es irreversible. Ya no rige ningún principio capaz de restablecer la concertación armónica. Vallejo optará por desembarazarse de estas mediaciones magnas, de los préstamos a la cultura monumental, de la galería legendaria para asumir el desbarajuste interno y convertir el terremoto mental en módulo y motor de lo poético.

Con «Pagana» pasa lo mismo. Hay parecida inflación. Se despliega la panoplia lujosa. Una Babilonia recamada sirve de teatro a la orgía sanguinolenta con la «hembra proteica», voluptuosa victimaria del amante inmolado en el ritual erótico. Pero todo este atesoramiento figural, este «festín pagano» resulta conductor de desesperanza, de carencia, de fracaso:

> *Mosto de Babilonia. Holofernes, sin tropas,*
> *en el árbol cristiano yo colgué mi nidal;*
> *la viña redentora negó amor a mis copas;*
> *Judith, la vida aleve, sesgó su cuerpo hostial.*

Lo patente en los poemas donde se pone en juego la panoplia mitológica es el uso singular que Vallejo hace de estos íconos, sus asociaciones insólitas, su mixtura sincrética. Con ellos traba metáforas que consternan, opera entrecruzamientos simbólicos a menudo estrafalarios. Estos íconos son desviados y desfasados; no llegan a conformar un marco de referencia, a configurar un soporte escénico suficiente. Vallejo los emplea directa y arbitrariamente como agentes metafóricos, conectándolos mediante relaciones subjetivas de sentido. A menudo

estas conexiones resultan indescifrables. No estamos lejos de los efectos metafóricos de *Trilce:*

> *Sardanápalo. Tal, botón eléctrico*
> *de máquinas de sueño fue mi boca.*

Vallejo no encuentra puerto para su anclaje, no halla socaire, dónde morar de lleno, morar a gusto. No puede aquietarse, conciliar, identificarse. El desequilibrio lo acosa, los fantasmas lóbregos no le dan sosiego. Vallejo no puede ser pagano ni en el plano de lo imaginario, de las proyecciones oníricas. Tampoco puede ser erótico. Lo erótico —el poema como estancia o cámara nupcial, como fetiche que posibilita la posesión imaginaria del objeto deseado, el poema como intermediario liberador de la producción fantasmática, como espacio donde se despliega la omniposibilidad, la omnipotencia amorosa— sólo consigue su realización integral en dos poemas. Uno es «Nochebuena», soneto valseado de una fluidez ondulante, trompo erógeno donde el ritmo aliterativo, el efluvio melifluo todo lo empareja. El otro es «Capitulación», el soneto de la sensualidad crispada, sinusoide, satánico, donde los senos son lenguas de fuego y son sierpes. En ambos lo erótico halla expresión cabal porque los dos cumplen cabalmente el programa modernista. «Nochebuena» imita al Darío de «Era un aire suave» o de «Sonatina» y «Capitulación» al Herrera y Reissig de «Cromos exóticos». Los otros, los más, están asaltados por una «jauría de remordimientos» y lo erótico se frustra.

Vallejo no puede entregarse al gozo sensual sin complejo de culpa, no puede ser un perverso polimorfo, asumir plenamente los mandatos del cuerpo, darse al juego amoroso, alcanzar la plétora sexual. No puede ser disoluto. El sexo se liga en él con perdición, caída, condena. Se relaciona con la mancilla, con lo fangoso; despierta la conciencia pecaminosa. Vallejo lo representa siempre como antesala de la muerte. Va acompañado por un cortejo de imágenes fúnebres, evoca lo sepulcral, el «sexo tumba»:

Amada, vamos al borde
frágil de un montón de tierra.
Va en aceite ungida el ala,
y en pureza. Pero un golpe,
al caer yo no sé dónde,
afila de cada lágrima
un diente hostil.

Vallejo no puede metaforizar el amor sin apelar a la simbología religiosa, sobre todo a la crucifixión, al martirologio. El imaginario de Vallejo está modelado por la matriz cristiana. No puede ser ni *voyeur*, ni sátiro, ni sádico, ni vampiro. Tiene demasiada conciencia de la endeblez, de la transitoriedad, de la falta. Es un buscador del sentido, desesperado por tanta insignificancia; un apetente ontológico condenado al no ser; un metafísico en constante querella con Dios que se eclipsa, que reparte injustamente la suerte, que desempara a sus criaturas, que las deja en ayuno y a la deriva. Un penitente no puede ser erótico. En «Espergesia» dice:

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.
Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

Vallejo no consigue conciliar seso con sexo. Todos los encuentros amorosos fracasan. La mujer carnal los encharca; la unión con la ideal, cobijadora, reparadora no se consuma por desencuentro o porque el amante, sumido en la negrura del no ser, en la neurosis desarticuladora, en la «nervazón de angustia», resulta irrecuperable, irredimible. Los pujos desestructurantes, la transversalidad negativa imponen la discor-

dancia, la escisión, el desencajamiento. Ni la «linda Regia» ni «la andina y dulce Rita» consiguen curar a Vallejo de su «charco de culpa», de su «bloque de hielo», de su «enorme pedrada». Nadie lo saca de su «hospital de nervios», nada lo exime «del crudísimo día de ser hombre». No le queda a Vallejo evasión que lo sosiegue. No puede escapar de sí. No le queda sino dar el salto abismal de *Trilce*.

Los avatares de la vanguardia

1. Revolución instrumental, revolución mental, revolución literaria

La vanguardia instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Surge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada, de corte radical con el pasado, de gran colapso. Aparece consustanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden tecnológico, revolución instrumental que tiene por correlato una revolución mental.

El arte de vanguardia impugna la imagen tradicional del mundo (concepción teo, geo, antropocéntrica) y el mundo de la imagen (visión perspectivista, mímesis realista, estética armónico-extensiva). Nace con el vertiginoso remodelado impuesto por la era industrial, era de las concentraciones multitudinarias en las ciudades fabriles, era de las comunicaciones rápidas, de las circulaciones internacionales, de la incorporación de las regiones más remotas al nuevo orden ahora realmente mundial. A la par de la apresurada mudanza externa, que trastoca por completo el hábitat urbano y que culmina con el cataclismo de la I Guerra Mundial, sobreviene una mudanza íntima, un cambio de mentalidad acompañado por una crisis raigal de valores. La realidad estable del mundo rural y artesanal, las solidaridades seculares de la comunidad local, el mundo solariego de las relaciones personalizadas son removidos, son trastornados por el estallido de los marcos familiares de vida y de referencia. El

desarrollo tentacular de las grandes ciudades, la ampliación desordenada del ámbito abarcable, la forzosa entrada en el vértigo histórico provocan desajustes psicológicos y compulsan a una difícil adaptación. Las babeles voraginosas concentran heterogéneas multitudes y las obligan a incorporarse a la sociedad de masas, imponiéndoles la misma estandarización que se lleva a cabo en el orden de la producción en cadena y en gran escala. La población urbana ingresa a la vez en el reino mecánico, el de la vida unánime, y en la desmesura, en la veloz y heterogénea simultaneidad, en la mutabilidad incesante de la urbe moderna. Entra en el contexto *collage*. El hormiguero de hormigón, a la par que sumerge al ciudadano en el torbellino de sensaciones superpuestas, amenaza su integridad y borra su identidad; lo tensa, lo excita, lo desequilibra, lo somete a un proceso demasiado acelerado de unificación. Paisaje manufacturado, utensilios fabricados en serie, hábitat homologado, todo sustrae a los vínculos vernáculos o provoca la disyunción entre cosmopolitismo y autoctonía.

La ciudad competitiva, profana, mercantil y pragmática impone un cambio de mentalidad, propugna la religión del progreso, infunde un historicismo de avance permanente, de incesante suplantación de lo objetual y de constante modificación nocional. Desestabiliza y desplaza en una recreación permanente sin retrospección. El modelo de comportamiento avanzado, de proceder progresista, lo proveen las ciencias positivas, el modelo de producción lo dan las ciencias aplicadas: es tecnológico. Implica la constante renovación de procedimientos y de productos, que en arte se traduce a través de la permanente movilidad preceptiva y formal, por una continua controversia y una extrema diversidad estilística. Surge así, bajo la advocación del siglo mecánico, una vanguardia optimista que alaba las conquistas del mundo moderno y que asume los imperativos del programa tecnológico. Multiplica en los textos los índices de actualidad, explicita admirativamente su modernidad. Cultiva la agilidad y el simultaneísmo cinemáticos, la economía del lenguaje telegráfico, la rapidez y la condensación, la síncopa, la elipsis y la parataxis; adopta las técnicas ideográficas del afiche publicitario y de la diagrama-

ción periodística, propende al diseño abstracto; la inspira una vis geométrica. Es formalista, inventa dispositivos sofisticados, propugna la especialización y practica la experimentación. Se deja influir por el relativismo y el probabilismo de la ciencia contemporánea, que le suministra el fundamento epistemológico de sus manipulaciones aleatorias, de sus yuxtaposiciones insólitas, de su multiplicación de focos, direcciones, dimensiones. Mientras los pintores buscan incorporar el tiempo a las dimensiones espaciales, los poetas bregan por espacializar la temporalidad. Dentro de la literatura hispanoamericana, nadie representa mejor a esta vanguardia modernólatra que Vicente Huidobro, portavoz del *Esprit Nouveau* y de la *Antitradition Futuriste* de Apollinaire.

La otra vanguardia, la pesimista, es la del turbión nerudiano de *Residencia en la tierra* y la del tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce;* no la del pasmo, sino la del espasmo. La otra es la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora. Es la vanguardia de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que desbarajusta la textualidad establecida para dar paso a la carga del fondo impaciente, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal. Es la de la belleza convulsiva, la del discurso deshilachado, la de la coherencia neurótica, la del «chorro que no sabe a cómo vamos», la del «circuito entre nuestro pobre día y la noche grande», la inmersa hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia.

Esta vanguardia desgobierna, desacraliza y desciende; contrapone a la proyección trascendental, a la elevación sublimante y al transporte purificador, la fealdad, el sinsentido y la nonada de la existencia incompleta, oprimida por el orden indeseado, reprimida por los impedimentos empíricos. A la estilización de la poesía transfiguradora opone un registro en bruto de lo sólito, lo local, lo pedestre, de lo crudamente psicosomático, de lo incidental y lo accidental en sus mescolanzas antitéticas, del hombre en su circunstancia, sujeto al embate

desarticulador de su pugna mental y social, del hombre de la vida fraccionada, con la conciencia escindida por oposiciones inconciliables.

Imbuida de códigos negativos, esta vanguardia insurrecta, la del ser gregario en la tierra baldía, quiere desescribir lo escrito, abrirlo a las potencias desfigurantes de lo irracional. Se entrega al desquicio, al dislate, al desatino y la desproporción, desmantela la ficcionalidad mimética, revuelve la historia consecutiva, descoyunta la ilación juiciosa para permitir la inscripción de los desórdenes íntimos, el afloramiento a la superficie de la letra de los pujos entrañables. No imita las apariencias sensibles, no acata las asignaciones y designaciones de lo real legible. Agudiza el divorcio entre palabra personal y palabra pública. Da libre curso a los excesos no codificables, borra las marcas diferenciales, subvierte la subordinación de los significantes a los significados, disuelve al sujeto en el signo. El poema se vuelve palimpsesto pleno de sobresaltos, la escritura se agita y se fisura, todo perfilamiento es quebrado por los ritmos frenéticos, el decurso jadeante está impelido por una violencia sincopada, por una exasperación que no tolera detenimientos, que impide toda conclusión retórica, que somete la obra de arte a perpetuo inacabamiento.

La estética de lo inacabado prima tanto en el orden plástico como en el literario. Lo que ocurre en la pintura es extensible a la poesía. Bordes mordidos, líneas rotas, planos quebrados, interpenetrables, los límites lineales no coinciden con las zonas de color, los objetos se liberan de su peso y levitan en un espacio que es campo de fuerzas en pugna, de energías desencadenadas. Desmenuzamiento de las superficies, el espacio escenográfico es suplantado por un espacio abierto donde todo es deformable a voluntad (la geometría euclidiana es desplazada por la topología de Riemann). Los vínculos entre las partes no son concebidos en función de la distribución extensiva, según su razón de uso, sino en relación con la naturaleza íntima, con la constitución interna de los objetos, que pierden su recorte usual. La cualidad de los signos está ahora en relación con sus valores energéticos. El arte tiene que recurrir a combinaciones diferenciales para figurar la ambivalencia espa-

cial y temporal de los fenómenos, para representar la pertenencia simultánea de un mismo signo a varios conjuntos momentáneamente constituidos. La dispersión focal, la fragmentación yuxtapuesta, los montajes diferenciales (deriva de una función por incremento de la variable) desmantelan el esquema figurativo tradicional, desarreglan la transposición lineal y global de conjuntos antes integrables, proponen una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, ponen en evidencia el poder humano de crear agrupamientos muy heterogéneos regidos por otra causalidad, por una nueva concepción del tiempo y del espacio interrelacionados. Al orden de la acción unificadora sucede el de la relatividad y la discontinuidad.

La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y de lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en el *collage*. Inaugurado por la pintura, se hace pronto aplicable a todas las artes. El *collage* contrapone segmentos extraídos de contextos muy disímiles que se ensamblan en conjuntos figuradamente transitorios, casuales, sin perder su alteridad. Procede a un recorte arbitrario de fragmentos provenientes de mensajes preformados y a su redistribución en una configuración heterotópica. Cada *collage* establece su propia contractualidad comunicativa. Sus rupturas de articulación coexisten sin fundarse unas en otras. Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera a los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta. Los préstamos a registros tan variados aumentan el nomadismo semántico, infunden al texto el vértigo de la deriva, lo vuelven camaleónico. El *collage* pone por fin en tela de juicio toda compatibilidad estatuida, propone un constante remodelamiento del mundo.

La obra, antes conjunción selectiva, centrípeta, se abre a la multivocidad, a la polifonía exterior, se excentra, se autoexpulsa de su vigilado dominio, se abre a la contextualidad confusa, al barullo de afuera. Se deja invadir por la palabra ajena, enaje-

na su integridad. El *collage* pone en funcionamiento una retórica descompuesta, una contrarretórica; abre el texto a la irrupción desestructurante de los otros discursos, de los antagónicos; suscita una polución de acontecimientos verbales de valor indeciso que desdibuja lo literario, que lo disuelve en otros discursos o que, al generalizarlo, impide su identificación. La lengua ya no lamina, ya no alisa lo real; evidencia su disparidad, su rivalidad, su discontinuidad. El *collage* testimonia acerca de las condiciones de ligazón y de ruptura de toda palabra viva. El texto se desenuncia por exceso de enunciados y multiplicación de la autoría. La obra no funciona ya como totalidad autosuficiente, como una correspondencia de partes que siempre remiten al todo; de contextura ahora mixta, estrellada y estallada, se deja invadir por las otras inscripciones, por la bullanga callejera, por el fragor del extratexto, por el ruido de fondo. Se vuelve manifiestamente encrucijada intertextual, travesía de distintos vectores simbólicos, campo de contienda ideológica, integración precaria. En el *collage*, la heterogeneidad es la estrategia de su constitución como módulo.

La vanguardia funciona como toda literatura, pero extremando las tendencias. Exagera una dialéctica siempre presente en las opciones estéticas, devela la disyuntiva que preside la génesis de toda obra de arte verbal: concentrarse en lo específicamente literario o excentrarse hacia lo extraliterario. En la escritura vanguardista se da la doble vía en constante interacción: ella se deja arrebatar por el galimatías de afuera, se criba y deshilvana por efectos de la diversificación babélica, adopta la estética de la profusión entrópica, de la acumulación, del vértigo aditivo o de la voracidad implicatoria, o se repliega hacia su propia inherencia, postula como objetivo primordial su propio proceso de realización, halla en sus materiales específicos sus principios de constitución, se afirma como autosuficiente, autorreferente, autotélica. Delirio o preciosismo, pandemonio o arcano. Y por ambos rumbos la misma pérdida de la resonancia social, un mismo discurso solitario que rechaza la falsa integración, que se rebela contra el poder dominante, que renuncia a la comunicación socializada, que se determina con las fuerzas de su propia individuación, que pasa de las

mitologías colectivas a las privadas, que se apoya en experiencias relegadas por el sistema utilitario al orden de lo superfluo o lo recreativo para preservarlas como negación de la existencia insatisfactoria, como alternativa utópica, como vislumbre de la sociedad deseable.

Mientras el surrealismo extrema el retiro hacia el orden preindustrial, la regresión naturalizante, y se empeña en preservar las zonas dejadas de lado por el entendimiento científico: la mentalidad mítica, la visión onírica, lo arcaico, lo esotérico, lo oracular, lo chamánico, la psicología preconsciente o lo parapsicológico, los dadaístas deciden enfrentar la situación de minusvalía provocada por el nuevo contexto urbano y por la sociedad de masas. Asumen la quiebra del orden agrario, la rotura de la cohesión social, el descrédito de la cultura humanística, la invalidez axiológica y la carencia óntica. Saben que tienen que obrar en el vacío, escribir al borde del precipicio. Procuran modificar la situación de arrinconamiento, de decepción ante el mundo inhabitable en energía transformadora. Son los primeros en aventurarse por el páramo industrial a través de experiencias de distorsión o aridez lingüísticas. Como no pueden escapar factiblemente al desbarajuste y al vaciamiento, los enfrentan mediante tácticas de choque o de diversión. Buscan liberarse de la insignificancia o del sometimiento sociales por la reversión humorística, los descalabros burlescos, la irreverencia juguetona, por lo efectos de sorpresa, por el *non sens,* por la extrema incoherencia, por una estética de la mutabilidad capaz de emplear cualquier material, cualquier procedimiento como ariete o garrocha para sobrepasar los sentidos admisibles. Inmersos por la cultura del consumo y del desecho, inventan el arte residual *(trash-art)* capaz de aprovechar estéticamente la gran diversidad de desperdicios del mundo industrial. En contacto inmediato con la lengua colectiva, con la multiplicación y la simplificación de mensajes operados por los medios de la comunicación masiva, abren su escritura a lo coloquial y a lo popular urbanos, a la estereotipada metralla del lenguaje publicitario y periodístico. El lenguaje no obra ya como represa protectora, sino como una energía colectiva que se debe liberar conjuntamente con

las otras fuerzas naturales y sociales. Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana el descenso onirogenésico buscado por los surrealistas, la actitud dadaísta está representada por las infracciones humorísticas, por los trastocamientos irónicos, por las contaminaciones verbales de *Trilce.*

2. EL TIEMPO REVOLVEDOR

Es difícil formalizar el hervidero de manifestaciones multiformes de la primera vanguardia literaria o vanguardia propiamente dicha. Cuesta dar cuenta por vía analítica —a través del cuerdo despliegue sucesivo— de esa agitación plenaria que efervesce en el comienzo de nuestra modernidad, cuando somos incorporados al programa de la sociedad industrial, cuando empezamos a participar de esa nueva experiencia de la realidad, provocada por el revolucionario acrecentamiento de la capacidad del hombre para transformar la materia, en función de una englobante instrumentación técnica de los recursos del planeta. La rápida comunicación y el activo intercambio con los rincones más remotos del globo, lo mismo que la interdependencia entre los países, sujetos a la división del trabajo y supeditados a la misma economía de mercado, nos vuelve de pronto mundiales, actuales, cosmopolitas. Aunque relegados por el nuevo orden tecnológico a la condición de proveedores de materias primas y consumidores de productos manufacturados, también experimentamos el trastocamiento de las capitales aldeanas en cabezas de Goliat, en urbes babélicas, las del tráfico y el tráfago vertiginosos, las de los contrastes simultáneos que estimulan una especial excitabilidad, las de las mescolanzas multitudinarias, las de acelerada mudanza, las removedoras masivas, las provocadoras de las más desiquilibradas concentraciones. El arte que representa ese cúmulo prolífico, ese revoltijo transformador, es tan activo y metamórfico como el *bing bang* que los suscita e instiga.

Cómo reducir a esquemas regidos por la cordura crítica tan bullente atolladero constantemente excentrado por la multiplicación de dimensiones, direcciones, focos, modos, marcos

de referencia, escalas; cómo regular ese veloz entrevero de probabilidades fugaces íntimamente consustanciado con las nociones de colapso, cambio, dinamismo, azar, ruptura, discontinuidad, relatividad, fragmentación. Cómo formalizar mediante la mesura exegética el arte de la explosión arrasadora, un arte que se define como subversivamente informal; cómo inteligir el arte de la visión caótica, de la extremada irracionalidad, de los mensajes entrópicos llevados al límite de la comunicación. Agente de la contracultura o cultura adversaria, la vanguardia busca mediante intervenciones contraventoras o catastróficas invalidar, más que las preceptivas vigentes, los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad. Su acción se asienta sobre todo en códigos negativos. Antiarte *(underground, off off)*, en literatura se propone desescribir lo escrito, descodificar, desestabilizar, desautomatizar, desgramaticalizar, desestructurar, descompaginar los dispositivos textuales instaurados para sacar la escritura de sus fijaciones conceptivas, perceptivas y preceptivas para propiciar otro sistema simbólico que permita redisponer lo real restableciendo una nueva concertación entre visión y representación del mundo. Como sucede en el ámbito de las otras conductas técnicas, también en el campo del arte se pone de manifiesto la creciente diversificación de modos y medios que corresponde a una pluralidad tanto cognoscitiva como operativa, a la vez que todos los órdenes (tiempo/espacio, objetivo/subjetivo, natural/artificial, real/imaginario, necesidad/azar) se interfieren e interpenetran en multívocas mixturas.

Este arte de la tensión disonante, de la transversalidad o la alienación negativas muestra la dificultad de instalación mental en la modernidad, revela que el pasaje de la vieja a la nueva visión no se ha consumado todavía; quizá nunca llegue a consumarse. Incluso en los heraldos del siglo mecánico, en los portavoces de la modernolatría, como Vicente Huidobro, se va a hacer ver ese conflicto permanente de los vanguardistas entre la voluntad de inscribirse como contemporáneos cabales, de entrar y hacer pleno pie en el tiempo histórico, en esa veloz sustitución, en la cambiante momentaneidad y en el consumo vertiginoso de la sociedad industrial que suplanta cons-

tantemente sus productos, incluso los culturales, y en oposición irreconciliable la añoranza paradigmática de permanencia y de trascendencia. Desde el comienzo aparece y persiste el antagonismo conflictual entre un presente precario impulsado coercitivamente hacia un futuro incierto y la nostalgia de la presencia constante y total, de la completud, de lo axial, de lo numinoso; conflicto entre un hábitat manufacturado, unificado por la estandarización a escala mundial y el deseo de regresión al orden protector, al orbe maternal, al mundo mítico; conflicto entre la movilidad alucinatoria de la era de las comunicaciones y el asentamiento reparador de la autoctonía, de lo solariego y lo natal; auspicio y rechazo de la máquina; aceptación de la contingencia y ansia de perpetuación; objetivismo formalista y tecnocrático y unas ganas irreprimibles de explayar el deseo, de reingresar al dominio festivo del juego y de la sensualidad, reinstalarse en la matriz reparadora, aparecer como sujeto carnal que consigna directamente su subjetividad; descendimiento profanador de las excelsitudes y creencia en el poder catártico, aurático del arte; desublimación realista y sublimidad mística.

LA TRIPLE VECTORIALIDAD DE LA VANGUARDIA

Creo, no obstante tamaña multiplicidad enmarañada, entrever tres dominantes, tres directrices que permiten una distribución ordenadora de las manifestaciones de la modernidad, como si las trazas o marcas que la inscriben literariamente se dejasen conectar y articular a lo largo de estos ejes:

a) *Una directriz realista/historicista,* ligada a la noción de una acelerada y compulsiva actualidad sujeta a transformaciones radicales y en ruptura revolucionaria con el pasado; esta directriz promueve el señalamiento de la contemporaneidad innovadora en todas las instancias textuales e impulsa a inventar los medios de representación literaria aptos para figurar una nueva visión del mundo.

b) *Una directriz formalista,* liberadora de las restricciones de lo real empírico, propicia la autonomía del signo estético con

respecto a todo referente exterior y desarrolla todas las potencialidades inherentes a lo literario, remitiéndolo al campo de su propia pertinencia.

c) *Una directriz subjetivista,* que bucea en las profundidades de la conciencia, que abre el texto a los aflujos psicosomáticos del inconsciente, que desmantela la textualidad estatuida para marcar los destiempos y desespacios, las intensidades y densidades rebeldes del fondo entrañable.

(El sufijo *ista* señala sutilmente el carácter de ideologemas de estas tendencias; da la idea de un conocimiento reflejo, de una mediación cultural, de los modos o modas que condicionan las conductas técnicas y cognoscitivas de una época en el seno de cierta sociedad).

Esta triple vectorialidad se aplica tanto a la vertiente renovadora del modernismo como a su prolongación en la vanguardia; ella permite reforzar esa conexión causal entre el trío mayor de poetas modernistas —Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig— y sus equivalentes vanguardistas —Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda— que analizo en mi *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976). Allí intento demostrar que los postulados y prácticas fundamentales de la vanguardia son previamente preconizados y ejercitadas por los modernistas. Quizá fuera mejor englobar ambos movimientos, según lo concibe la crítica anglosajona, en un mismo complejo: la modernidad.

a) *Directriz realista/historicista*

La vanguardia concibe la modernidad como culto a la novedad, como afán de participar en el progreso y la expansión provocados por la revolución industrial, como empeño en manifestar el contacto con la historia inmediata, con la microhistoria personal y la macrohistoria colectiva, unánime, como voluntad de gestar una literatura abierta al mundo, capaz de registrar la cambiante realidad en toda su extensión y en todos sus niveles, que tenga el temple, el ritmo, el nervio de un presente en rápida transformación. El *Esprit Nouveau* de

Apollinaire inspira la poética del creacionismo de Huidobro y de su secuela hispanoamericana (ultraísmo, estridentismo, martinfierrismo, nadaísmo, etc.). El culto a la novedad impone al movimiento vanguardista un curso cambiante que se caracteriza por la proliferación de episódicas tendencias. Todas ellas manifiestan su fervor por un presente prospectivo, radicalmente divorciado del pasado próximo y remoto, presente compulsado hacia una futuridad en perpetuo adelanto. Las prédicas vanguardistas preconizan un antipasatismo reacio a cualquier restauración, un antiacademismo opuesto a todo renacimiento. En sus posiciones extremas, la vanguardia se presenta como instauración a partir de cero, como inauguración *ex nihilo* nacida de la *ruptura* de todos los continuos.

Su historicismo se funda en la conciencia de crisis, conciencia de corte empírico y epistémico que modifica el fundamento de las antiguas conductas técnicas y cognoscitivas en íntima correlación.

La vanguardia opera según una doble estrategia, la una futurista y la otra agonista. La una, afirmativa, exalta los logros del siglo mecánico, los avances en la era de las comunicaciones, las excitaciones de la urbe tecnificada, multitudinaria y babélica, el vértigo y la pujanza de lo moderno, de una actualidad mundialmente acompasada que ha roto los confinamientos regionales e idiomáticos para imponerse por doquier. La vanguardia es un fenómeno de las capitales relacionadas con el intercambio internacional. La modernolatría es una devoción ciudadana. La vanguardia aparece como índice de actualidad generado por los centros metropolitanos en su proceso de modernización; refleja el anhelo de concertar el arte local con el internacional.

La otra estrategia está presidida por una visión apocalíptica que pretende instaurar la tabla rasa, por el rechazo contundente de todo modelo tradicional, de las concepciones y formalizaciones vigentes. Se expresa a través de los códigos negativos que le imprimen ese carácter subversivo de contracultura, cultura adversaria, antiarte, antiforma (secuela del dadaísmo y del surrealismo), que va a constituir una de las bases principales de su estética. Afecta a la noción de activis-

mo, de militancia, que pone el acento en los valores voluntaristas y energéticos; la acción de la vanguardia es en gran parte labor de zapa. Inmersa en el flujo temporal para intervenir en ese dinamismo que acelera y ahonda las mutaciones, la vanguardia se impone el papel de agente desestabilizador y desestructurador de los dispositivos instituidos, quiere intervenir como fermento de una revolución en vías de generalizarse. Concibe al artista como héroe negativo que se sacrifica en aras del porvenir. La rebeldía y la intransigencia son inherentes a sus adeptos. Por la negación, operando mediante el sistema menos —infracción de la regla y/o sustracción de elementos definidores dentro del marco específico a cada género o forma artísticos— se proponen abolir las normativas convencionales y renovar, por la afirmación futurista y proyectiva, o por la negativa vitalista, catastrófica, la cultura de un pasado exangüe.

La modernolatría futurista y el vitalismo primitivista generan ambos una vanguardia expansiva, exultante. Imbuidos del culto al cambio que la aceleración tecnológica provoca, anexados a la cultura del consumo que suplanta constantemente sus productos, prosélitos del progreso, metropolitanos e internacionalistas, los modernólatras diseminan en sus textos ostentosos índices de actualidad. En su vislumbre y en su instrumentación del texto tratan de entablar correspondencias con la racionalidad tecnológica. Extienden a las prácticas estéticas la noción científica de experimentación. Instauran la era de los manifiestos, muestran una franca propensión programática, cultivan la disquisición teórica, la conciencia analítica, gustan de las formulaciones axiomáticas y en su deontología literaria tratan de aproximarse al empirismo y al objetivismo de los discursos científicos. A su vez, el vitalismo vigorizador postula la invalidez de la cultura letrada, reacciona contra el exceso inhibidor de la acumulación sapiente y se propone descalabrar el orden represivo a través de la barbarie liberadora, de una regresión genética que permita recuperar los poderes primigenios, la naturalidad perdida.

A la vanguardia exultante, que se prolongará a través de variantes tecnocráticas y formalistas como la del movimiento

concreto, sucede una segunda época (¿cómo fecharla?, la cronología es móvil, escurridiza) en que los desajustes, las disritmias, las disrupciones se interiorizan intensificándose, en que la exaltación optimista frente a la sociedad industrial, a la cual nunca tuvimos completo acceso, se vuelve disfórica desolación, reificación, angustioso vacío, quebranto existencial con la consiguiente carencia ontológica. *Trilce, Residencia en la tierra* y *Altazor* son a la vez configuraciones poéticas de experiencias abismales y reflejos de la marginación del escritor latinoamericano en sociedades o demasiado arcaicas o de un capitalismo grosero en permanente crisis. Figuran una existencia despeñada al abismo de la nada, la de un ser en soledad cada vez más absoluta e incompartible, sujeto a una doble carencia que lo condiciona negativamente: la imposibilidad de hallar un principio de conexión, de razón suficiente y la irreversibilidad de un tiempo signado por la merma. Las probabilidades de dotar a su vivir de un sentido positivo le están vedadas: un trabajo que le permita mancomunarse productivamente con la comunidad o una adecuada inserción en la historia colectiva, en la historia con perspectiva de futuro reparador; carece de la posibilidad de trascendencia, de ese sentido teleológico capaz de infundir significación al presente discontinuo; carece de una dirección que pueda transformar su temporalidad en valor histórico, suprapersonal, que pueda convertir al ser individual en comunitario.

La escritura solitaria que rechaza la falsa integración social propuesta por el régimen opresivo y unificador se entrega a su propia inmanencia, acentuando, por el ejercicio de la arbitrariedad, el desatino y la desmesura, el divorcio entre palabra poética y discursos socializados. Incorpora esa tensión disonante a su propia textura y se vuelve sismógrafo de intensidades contrastantes y de choques traumáticos.

El registro de la actualidad aparece ostentosamente en la superficie del texto, literalmente explicitado, o se introvierte modificando el sistema de representación para proponer otra figuración y, por ende, otra aprehensión del mundo. Hay una *contemporaneidad explícita* que consigna la realidad moderna mediante la mención de utilería tecnológica y de adelantos

urbanos, que propone una literatura ciudadana, cosmopolita, de viajeros y poliglotos, transgeográfica y translingüística y una *contemporaneidad implícita* que inventa nuevos procedimientos textuales para simbolizar la vertiginosa y heterogénea multiplicidad de lo real: visión multifocal, pluralidad polifónica de instancias discursivas, montaje cinemático, sistema *collage,* dislocamiento de la imagen, avecinamientos antagónicos, estética de lo discontinuo y fragmentario, revolución tipográfica, recursos de velocidad, simultaneidad, ubicuidad, etc.

El deseo de inscribir lo real actúa como impulsor de innovación, porque la realidad es un cúmulo móvil que exige una constante adecuación de la visión, de los módulos de percepción y de los instrumentos de transcripción. La vanguardia se encarga periódicamente de restablecer el vínculo entre concepción y representación del mundo, entre la actualidad cognoscitiva y la representación artística.

b) *Directriz formalista*

A la par que se empeñan en inscribirse como contemporáneos del siglo mecánico, los vanguardistas acrecientan la autonomía poética. Desarrollando las potencialidades específicas del arte verbal y poniendo en práctica todas las libertades textuales —de asociación, de dirección, de extensión, de disposición, de referencia— bregan por crear entidades estéticas autosuficientes, autorreferentes, autotélicas. Abolidas las restricciones empíricas, retóricas e imaginativas, se proponen dotar al poema de una forma y un sentido propios no restringidos por subordinaciones externas.

Semejante trastocamiento prosódico, tamaña transformación del lenguaje, tan enorme ampliación de lo decible y, por ende, de lo concebible provocan no sólo un corte radical en el plano estético, también un corte de orden mental, epistémico: prefiguran otra conciencia posible y, en última instancia, otra factualidad presumible, proponen otros modos de percibir, de idear y de representar el mundo. Este libre arbitrio es una conquista progresiva que llega a explayarse plenamente en *Altazor.*

Allí se procede por progresión metafórica a desmantelar en todas sus instancias la lengua sujeta al orden objetivo y a la razón de uso para que la palabra recobre la plenitud de su potencia.

La sensibilidad impresionista acentuada por el modernismo promueve un ablandamiento, una fluencia, una volatilidad que vuelve vacilantes los contornos y difusos los cuerpos. Todo fluctúa, todo vibra, todo emite signos en busca de sutiles acordes. El mundo se vuelve una inmensa cámara de llamados, de ecos, de resonancias: mundo en expansión, mundo penetrable. Eliminada toda separación, la imaginación circula sin restricciones para establecer correspondencias desapercibidas, inusitadas. La sucesión y la distinción quedan invalidadas por un simultaneísmo sensual que se deleita en el apunte de estímulos evanescentes donde lo indeciso colinda con lo indecible.

Esta visión móvil, lábil, esta nebulosa fusión de fondo y forma, exenta de lo neto y de lo nítido, esta acuidad que se desapega de los sólidos estáticos y perfilados, esta ensoñación que se desobjetiva para flotar o volar volublemente conduce al abandono de lo literal en aras de lo figurado, al enrarecimiento enriquecedor, al reino de las sinestesias que musicalizan lo visual y visualizan lo auditivo, al relajamiento de la columna versal, sin isometría ni principios fijos de organización numérica, a la descomposición del cuadro en haces de sensaciones sugeridoras, en vibraciones sentimentales, en pulsiones cantarinas. La visión impresionista impulsa a sobrepasar la imaginación reproductora y la inteligencia discursiva; libera las energías reprimidas y propende a una poeticidad que se complace en el despliegue de su propia inherencia.

En contraposición al absurdo negativo de la vanguardia pesimista que convulsa y angustiosamente dice el sinsentido de la existencia y la sinrazón del mundo, en contraste con el absurdo deprimente que agrava y desagrega, con el desintegrador que disocia mente y mundo y que desgarra la conciencia, la vanguardia optimista, desembarazada de las vedas realistas, goza con el ejercicio del absurdo positivo, con el poder demiúrgico de anular toda distinción separadora, de provocar en el poema la convergencia de lo más distinto con lo más dis-

tante, de restablecer el vínculo deseado del figurador con sus figuraciones, de devolverlo todo a la unidad original.

La metáfora radical es el principal agente de la imaginación sin ataduras, el recurso privilegiado para dotar al texto de la máxima autonomía. Operador imaginante, suscita una transgresión categorial creadora de sentido inédito. Con sus desconcertantes encrucijadas, sus insólitos choques y explosiones expansivas, anula el determinismo empírico y el contrasentido lógico. Experiencia visionaria, al extremarse, deshace el mundo literal para sustituirlo por otro regido por la causalidad hilozoísta de lo metafórico. Se abre al despliegue mítico, formula lo informulable, postula entidades e identidades desconocidas: inaugura otros mundos, otras existencias posibles. Generalizada, la proliferación metafórica permite recuperar la energía originaria de la imagen, reinstala el dinamismo fundamental de la vida psíquica, la polución del comienzo, prelógica, el gran semantismo primordial que es la matriz procreadora de nuevas atribuciones significativas, de futuras pertinencias.

Rota la identificación romántica entre palabra y vida que impone al poeta decir naturalmente lo vivido, autoexpresarse espontáneamente, el poema se vuelve una construcción independiente, exenta de toda función extratextual, que instaura sus configuraciones y sus relaciones específicas, su propio universo lingüístico. Los significantes se insubordinan contra la sujeción a los significados. Desacatan la norma de economía, atenuación y transparencia que les impone el lenguaje utilitario. Dotados de extraordinario relieve sensible, invierten la relación de significación para volverse objeto del decir. El espacio y el sonido intervienen activamente en el sentido, son los conductores privilegiados de la información estética.

La vanguardia desmantela el discurso instaurado, lo convierte en un transcurso de desarrollo imprevisible que conecta por relaciones aleatorias los componentes más disímiles; vuelve el poema excéntrico, polimorfo, politonal, polifónico, plurívoco. El texto multiplica sus convocaciones arbitrarias que desbaratan la previsibilidad y proyectan al lector fuera de las orientaciones usuales. Los marcos y las escalas de referencia se

diversifican, los materiales congregados tienden al máximo de heterogeneidad. El texto se convierte en una estructura abierta, establece conexiones multivalentes, una indeterminación que multiplica la significancia y torna plural la lectura. El poema acrecienta su poder inventivo, su incitación fermentadora, su embate provocador: requiere, más que un receptor, un operador casi tan activo como el productor.

El poema implicará una intervención transformadora en todas sus instancias, o sea, el máximo de tecnicidad manifiesta. Es una realización irrealizante en tanto comporta el mayor apartamiento de la comunicación habitual y de la representación considerada como natural. Se presenta como *performance* instrumental, como fabricación (incluso en el plano léxico), como composición (en el sentido musical), como función (en el sentido teatral), como experta manipulación.

Muestra de alarde instrumental e icónico, el poema se constituye como objeto suntuario, superfluo en relación con los valores de uso. Se convierte en un puro dispositivo placentero: se desrealiza para procurar al deseo su realización imaginaria. Artificio seductor, absuelve de las censuras realistas, del sentido común y del sentido práctico. Por su carácter de objeto lúdico, implica estado de excepción, interregno festivo. Intermediario onírico, posibilita una conducta emancipada. Negación del orden imperante, desconocimiento de todo orden represivo, se desconecta por completo de lo circunstancial y circundante para preservar una libertad que sólo puede darse en la dimensión estética.

c) *Directriz subjetivista*

Ya con los modernistas aparece en la escena textual la noción y los módulos de representación de la subjetividad tal cual la concebimos y la figuramos nosotros. El texto registra las perturbaciones de la conciencia, se deja cautivar por lo psicótico, explaya los estados mórbidos, las angustias desorganizadoras, el dislocamiento provocado por una espontaneidad descontrolada, el desvarío fantasmal, las alteraciones de los lazos objetuales, el irreprimible autismo que lo retrotrae y lo avasa-

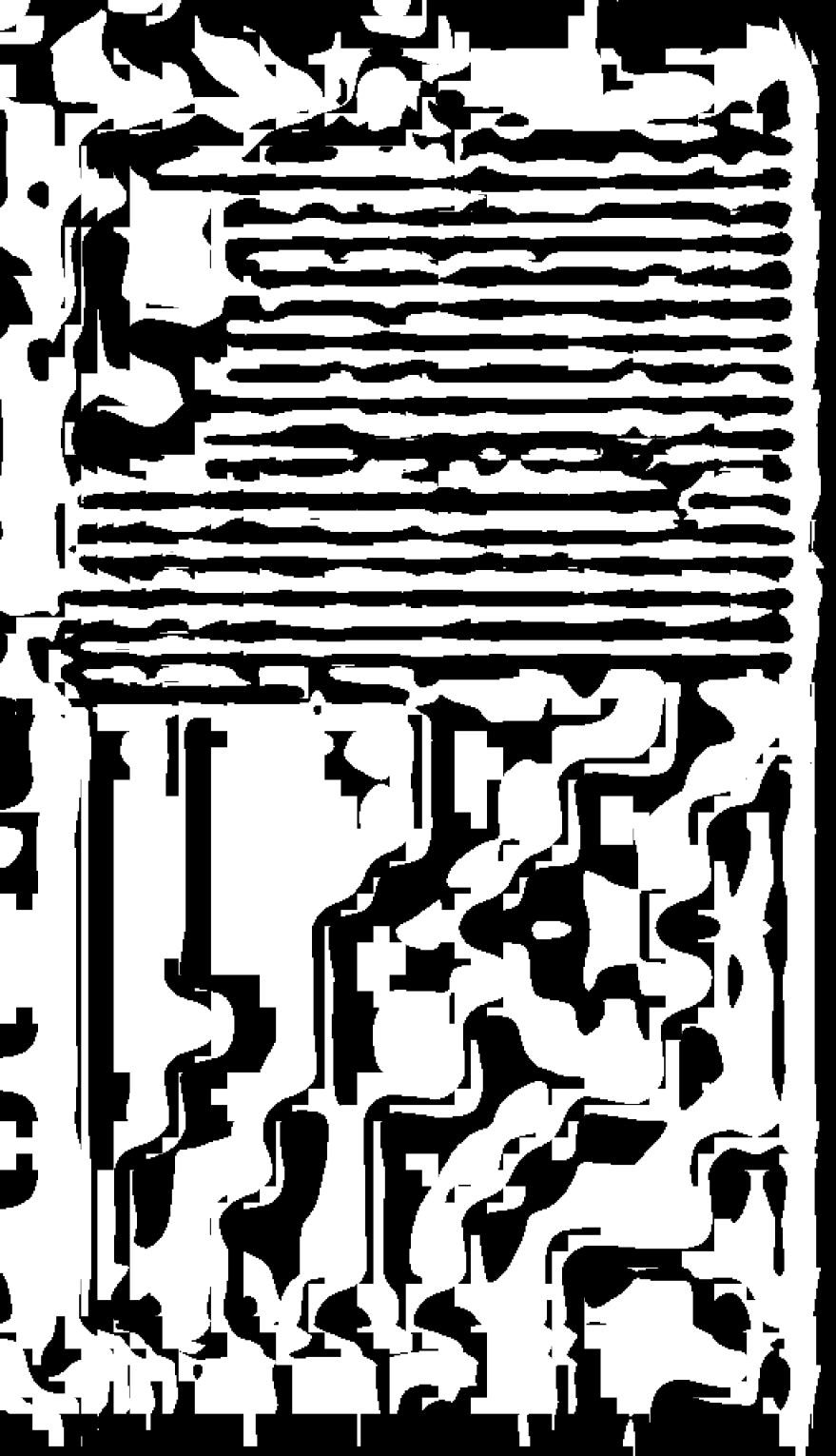
lla al cohabitante insondable: el inconsciente. El texto se desmide, se convulsiona, se desquicia para decir las acometidas desatinadas del yo recóndito, las insumisas emergencias del fondo.

Afluyen al texto las fuerzas oscuras, las del fondo imperioso y confuso que pugnan por romper las represas de la conciencia emitiendo señales disparatadas, erráticas, una turbamulta de significantes refractarios al significado y que el lenguaje, agente del orden censorio, no puede fijar, no puede alinear, no puede formular. Ya desde *Cantos de vida y esperanza,* el sujeto constituido a través de una interacción reglada entre cuerpo, psique, lengua, naturaleza y sociedad no consigue o no quiere contener el estallido de una subjetividad que desborda el discernimiento y sobrepasa los límites ideológicos de la racionalidad, que perturba la conducción lingüística porque no se deja asignar, no se deja distribuir en los sintagmas lineales, no se deja representar. Pujos psicosomáticos dispares impulsan en múltiples direcciones, compelen a desgarrar la textura, la textualidad del continuo consciente, a desbarajustar las posiciones y disposiciones del entendimiento discursivo. La irrupción discordante de ese colmo de heterogeneidad, de alteridad inasible, descoyunta la comunicación sensata, subvierte la conducta sociable e impone un descenso por debajo del orden simbólico hacia la base preverbal, hacia la intimidad donde se engendra el sujeto y se genera la significancia. La pujanza de ese exceso no codificable, centrífugo, entrópico, repulsa las significaciones estatuidas, provoca una inadecuación de los signos que descoloca y desperdiga al sujeto unitario de la lengua lineal, que remueve, atraviesa y desmembra el sistema textual.

A partir de Darío, el sujeto palpitante, opaco, del revoltijo corporal, el sujeto carnal, se enfrentará con el impasible, transparente, abstracto sujeto gramatical para movilizarlo, afantasmarlo, diversificarlo. El poema, de Darío a Vallejo, reflotará en lugar del sujeto constituido, un sujeto en proceso, representado en el removimiento que lo engendra o lo disuelve, no un sujeto presupuesto (puntual) en conexión con una realidad preconcebida, sino un sujeto genético (impuntual) que promueve la figuración de relaciones inusitadas entre el conscien-

te, el inconsciente, los objetos naturales y los aparatos sociales. La subjetividad rebelde, abatiendo sus bloqueos, se inscribirá como transversalidad negativa que descompone y recompone el dispositivo poético para manifestar su capacidad de transmutación y de conmutación: ruptura, labilidad, movilidad, ubicuidad, simultaneidad. Desarticulará la organización del texto basada en ese consenso naturalizado que prejuzga que el lenguaje debe enunciar la afectación corriente de sujetos y de objetos, la desmantelará incluso a riesgo de amenazar el funcionamiento social del lenguaje por exceso de significantes erráticos. La descodificará para reintroducirle la pluralidad pulsional, la materia impaciente, la carga corpórea de las heterogeneidades. El poema provocará el desbarajuste del discurso normativo para hacer estallar el sujeto convencional, para transgredir sus represiones, contravenir sus censuras, abolir sus límites nocionales. El proceso, reactivado por la «Psicologación morbo-panteísta» de Herrera y Reissig, reventará con la revulsiva revuelta de Vallejo.

METAFORICÉ CON FERVOR



«Junto a don Rafael Cansinos Asséns polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor». Así condensa Jorge Luis Borges su actividad madrileña, durante el trienio de militancia ultraísta, cuando fue adepto —como dirá más tarde— a la secta, a la equivocación ultraísta. Ese Borges, «novelero de metáforas», el fervoroso metaforizador, capta con precoz agudeza la importancia de la metáfora como factor de innovación, como recurso fundamental de la poética vanguardista. Desde temprano, a partir de su adhesión al ultraísmo, Borges comienza a interesarse en la metáfora, en su empleo y en el análisis de su funcionamiento. Vislumbra su carácter de germen lingüístico, de embrión poético, y su capacidad de concitar mundo inédito. Se aplica al examen de la metáfora de nexos excepcionales, metáfora inverificable o metáfora milagrosa. Borges es el primer hispanoparlante que indaga, con criterio moderno, en los mecanismos constitutivos del enunciado metafórico, en sus efectos lógicos y en su valor gnómico.

Borges se inserta entonces —hacia los años veinte— en una trama de textos portadores de prédicas y prácticas renovadoras. Está situado en esa encrucijada histórica donde convergen el encuentro fortuito concitado por Lautréamont, de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección, la ensoñación supernaturalista de Nerval y la alquimia del verbo de Rimbaud, hecha de «sofismas mágicos y de alucinación de palabras». Ella permite al poeta, «maestro en fantasmagorías», registrar lo inexpresable, «inventar nuevas flores,

nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas». El empeño fáustico del expresionismo, su ahínco por abrirse a las potencias patéticas y desfigurantes, a lo irracional, la «catástrofe esquizoide» de Gottfried Benn, el «caos infernal de ritmos y de imágenes» de George Trakl, el poema como campo de fuerzas antagónicas, como convulsa pugna de la palabra contra el sentido, como desgarrador divorcio entre mente y mundo, se entrecruzan con *«l'immaginazione sensa fili»* del futurismo. «Por imaginación sin ataduras», aclara Marinetti, «entiendo la libertad absoluta de las imágenes o analogías expresadas con palabras desligadas y sin hilos sintácticos de conducción, sin ninguna puntuación»[1]. Esta liberación analógica permite, según Marinetti, coaligar amorosamente las cosas más distantes, en apariencia dispares y hostiles, entablar «vastísimas analogías» capaces de abrazar la ubicua, la heterogénea y vertiginosa simultaneidad de lo real. Concurren en esta encrucijada el surrealismo de Apollinaire, inventor del término, entendido por él como libertad de asociación, como flujo espontáneo de la fantasía, como ejercicio de la metáfora en tanto proceso analítico-sintético que transcribe la realidad sin reproducirla, junto con la lotería de palabras de los dadaístas, con su humor desfachatado, con su culto a la gratuidad y al ilogicismo, con su cultivo juguetón de la escritura automática. Borges es uno de los nudos de este intrincado tejido intertextual, o sea, tejido noético.

El estrepitoso movimiento ultraísta cuenta con una cofradía de escritores adeptos, pero ni su padrino o gurú, Rafael Cansinos Asséns, ni sus fervorosos practicantes son capaces de otorgarle coherencia doctrinaria. La declaración liminar, el manifiesto ULTRA del otoño del 18 que acuña el nombre del grupo, es un vago enunciado de propósitos eclécticos. Éstos se irán precisando, se radicalizarán, serán formulados y fundamentados, serán condensados en decálogo merced a la capacidad especulativa, al poder ordenador y a la facultad de síntesis

[1] F. T. Marinetti y otros: *I manifesti del Futurismo*, Florencia, Lacerba, 1914, p. 138.

del joven Jorge Luis Borges. Borges actúa, desde sus comienzos literarios, en doble nivel: a la par que produce poemas de corte vanguardista, intenta justificar esta práctica mediante textos de reflexión teórica. Borges y su futuro cuñado, Guillermo de Torre, son los teóricos del ultraísmo. Ambos emprenden el trabajo de análisis y explicación de los postulados y de los modos operativos del ultraísmo. Esa dilucidación se explaya mediante dos tipos de discurso: el ensayo y el manifiesto, mediante dos estilos enunciativos de función complementaria.

Tanto el «Manifiesto vertical» publicado por Guillermo de Torre en noviembre de 1920, en la revista *Grecia,* como los artículos de Borges «Al margen de la moderna lírica», aparecido también en *Grecia* a principios del mismo año, o «Ultraísmo», editado por la revista *Nosotros* en 1921, exponen la preceptiva de este movimiento y explicitan tomas de posición que permiten situar al ultraísmo en el contexto literario local e internacional [2]. Discursos de ruptura con respecto a la estética instaurada, se proponen legitimar una conducta transgresiva. Tienen carácter a la vez apologético, didáctico y polémico. Como corresponde a la beligerancia manifestaria, exponen contundentemente su doctrina, con seguridad maniquea y en modo imperativo. A la par que buscan el reconocimiento público de una práctica desautorizada y de una producción desconsiderada, proclaman un credo artístico y pretenden reordenar la historia literaria.

El «Manifiesto vertical» exhibe una hiperbólica y frenética euforia «porvenirista». Incurre tanto en la concentración de consignas modernólatras como en la saturación de tecnicismos y de neologismos flagrantes que obran de transformadores metafóricos: «Un Sol tentacular irradia luminosos reóforos vibrátiles a través del multiedrismo cósmico». Así reza el

[2] «Al margen de la moderna lírica» y «Manifiesto vertical» han sido recogidos en Gloria Videla: *El ultraísmo,* Madrid, Gredos, 1963; «Proclama» en Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931,* Madrid, Cátedra, 1982; «Ultraísmo» en Oscar Collazos (ed.): *Los vanguardismos en la América Latina,* «Serie Valoración Múltiple», La Habana, Casa de las Américas, 1970.

comienzo y aunque no hay referencias directas al tema de la metáfora las alusiones abundan y son claras: «precipitados alquímicos en las páginas de libros noviestructurales... Kaleidocopio imaginativo del complexo noviespacial... espiral de alucinaciones sugerentes... Electrólisis lírica... Y una gavilla de relámpagos verbales ilumina las rutas hexaédricas». Se trata de una imaginación activada al máximo de su capacidad innovadora y subversiva, adaptada a un presente en constante cambio y permanente ampliación de horizontes; una imaginación multiforme, multivalente, multidireccional, multidimensional capaz de concebir los nuevos complejos tempoespaciales que representen la moderna experiencia del mundo. De Torre concuerda con Huidobro al propugnar la máxima autonomía imaginativa, el corte del cordón referencial, la impugnación de la mímesis realista: «Todas las pugnaces corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El Arte Nuevo apellídase *ultraísta, creacionista, cubista, futurista, expresionista,* comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente: allí en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva».

Jorge Luis Borges se insubordina también contra la poesía anacrónica regida por una concepción estática del cosmos. Esa literatura sujeta a normativas canónicas, a un despliegue progresivo, a un ordenamiento simétrico y a un desarrollo armónico-extensivo no corresponde a nuestra visión del mundo multifacética, proteiforme, discordante, discontinua. La panacea contra la dilación descriptiva, la ornamentación remanida, la dilatación anecdótica, el egotismo confesional, el narcisismo autobiográfico es la condensada y fulgurante metáfora ultraica, forjadora de belleza nueva y descubridora de aspectos insospechados del mundo. En el artículo titulado «Ultraísmo», Borges la denomina *metáfora formal;* es la metáfora empleada por Lugones en el *Lunario sentimental* y abandonada en el *Libro de los paisajes* por imágenes imitativas explayadas. En este artículo consigna el decálogo (o tetrálogo), donde enumera los principios que rigen la poética ultraísta:

1.° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2.° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3.° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4.° Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

O sea, máxima economía discursiva, lenguaje lacónico y elíptico, articuladión fracturada, yuxtaposición de componentes heterogéneos sin conexiones explícitas; ni andadura narrativa ni decurso historiado, ni exposición ni autoexhibición. El poema se reduce a enfilar imágenes sintéticas que coaligan términos antitéticos, a lo nuclear e irradiante: los fogonazos metafóricos. Borges reivindica el poder revelador de las metáforas radicales, de los metaforones que constituyen el recurso primordial de la poesía ultraísta y la clave de su poética: «Hemos sintetizado la poesía», afirma Borges en su «Proclama» de 1921, aparecida en el primer número de *Prisma,* «en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual y representa una visión inédita»[3]. El poema ensambla una serie de fragmentos sucintos y separables, una sucesión de compendios metafóricos autónomos.

Este pasmo metafórico producido por el choque de asociaciones desconcertantes es el antídoto contra todos los males literarios. Es el remedio radical contra «los cachivaches ornamentales», contra «el anecdotismo gárrulo», contra las retahílas rimadas de los «griteros de su alma» confinados en la autobiografía, contra la truculencia expresionista de «los mer-

[3] Guillermo de Torre, en su *Historia de las literaturas de vanguardia,* vol. II, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 261, testifica que Borges es el autor de la «Proclama» aparecida en el segundo número de *Prisma.*

cachifles que exhiben corazones disecados y plasman el rostro en carnavales de muecas», contra la novelería —«la novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo»—, contra las «categorías dilatadas» que dicen en doscientas páginas lo que cabe en dos renglones. Contra los tres peligros —la enciclopedia, los aniversarios y los volúmenes tupidos—, el antídoto terminante es la metáfora ultraísta.

La metáfora radical permite concretar lingüísticamente los propósitos del arte nuevo. Comporta condensados tempoespaciales de simultaneidades disímiles que otorgan a cada instante una destacada singularidad, «su carácter suficiente y total». Representan el tiempo real, constituido por coexistencias dispares no concatenadas, sin cohesión unitaria y sin organización jerárquica. Ese tiempo «ágil y brincador» se compone de impulsiones intermitentes, de acicates y de intersecciones inesperadas. Como la metáfora desconcertante, este tiempo dispar es capaz de dispararse en cualquier dirección. La metáfora milagrosa, al formular lo informulado, posee la potestad de descubrir aspectos insospechados: acuña visión inédita. Permite, como el cubismo, representar simbólicamente la diversidad de abordajes, la multiplicidad de puntos de vista que corresponden a la relación real con los objetos. O permite descomponer y recomponer el orden objetivo, representante por antonomasia del mundo admitido, de las convenciones perceptivas, instrumentales y cognoscitivas. La libertad metafórica, libertad relacional, ejercida a fondo, posibilita la máxima capacidad de innovación. Tal inventiva metafórica, en la analítica borgeana, nunca se vincula con el afloramiento y explayamiento de lo instintivo, de lo pulsional, de lo subliminal. Para Borges, la liberación imaginativa no conlleva abolición de las represiones del consciente, emergencia del mar de fondo, aflujo del revoltijo entrañable.

Borges acentúa el valor epistemológico o heurístico de estas manipulaciones metafóricas. Desde sus inicios literarios —por lo menos en teoría—, Borges aprecia lo gnómico y menosprecia lo psicológico o, mejor dicho, desprecia el psicologismo egótico basado en la ilusión de un yo personalizado que se pretende poseedor de una clara identidad individual y que expla-

ya narcísicamente sus estados anímicos. Borges se yergue contra el pavoneo de una subjetividad egocéntrica, basado en la creencia de que la poesía es la expresión espontánea de la autoemotividad. Por eso omite vincular la metáfora libérrima con el mensaje subliminal, se abstiene de considerarla mensajera del subconsciente, cuya existencia cuestiona [4]. No estima esta metáfora arbitraria como aflujo pulsional o traza mnésica, como marca significante de lo inefable visceral o pauta de la intrahistoria, aunque alabe el fervor vital del ultraísmo, aunque encomie la invectiva subcutánea y la euforia fálica del «Manifiesto vertical» de Guillermo de Torre [5].

Condena tanto la jactancia amatoria del «rubenianismo» como el «psicologismo confesional» de Juan Ramón Jiménez. Se mofa mordazmente de toda exteriorización ostentosa de la subjetividad, de toda transcripción directa, sin organización retórica, de estados de conciencia, de todo intento de registrar taquigráficamente la turbamulta interior. Niega valor estético a todo escrito con pretensión de cardiograma o de encefalograma: «Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados merecen ser poesía». Para Borges, la poeticidad reside en la objetivación, en la configuración sintética, concisa y precisa, en el compendio metafórico que gesta visión inédita. Así como descarta «el terco automatismo de los sonámbulos del Sturm», desdeña «todo prurito de querer

[4] En «Apuntaciones críticas: la metáfora», Borges lanza su primer anatema contra Freud. Niega allí el presunto subconsciente, considerándolo hipótesis provisoria y efímera. Este desdén tempranamente manifestado persistirá mucho después. En el prólogo a su *Obra poética,* Buenos Aires, Emecé, 1964, mientras reflexiona sobre el carácter misterioso de la significación poética y sobre su enigmática génesis, declara su menosprecio por la noción de subconsciencia, índice de la pobreza mitológica de nuestro tiempo. Según Borges, lo que nuestros contemporáneos llaman subconsciente los griegos lo denominaban musa y los hebreos Espíritu Santo.

[5] Jorge Luis Borges: «Manifiesto vertical», *Reflector,* núm. 1, diciembre de 1920.

expresar la personalidad del hacedor». (Aquí, en «Ultraísmo», de donde provienen estas citas, aparece en el léxico borgeano, quizá por vez primera, el vocablo *hacedor*, de antigua data, con doble connotación: la una demiúrgica y la otra artesanal). Borges denuncia el espejismo del yo como epicentro psicológico estable, como invariante personal dentro de la mudadiza corriente de la conciencia: «(...) la personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, y a expresarle: lo mismo lo individual que lo ajeno. Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros...». Premonitoriamente, Borges participa ya del ideario de Macedonio Fernández, quien niega tanto la existencia de una materia duradera detrás de las apariencias del mundo como la existencia de un yo que las perciba [6]. Esa coincidencia contribuye a cimentar la admirativa amistad que Borges entabla con Macedonio desde su regreso de Europa, a partir de 1921, año de la publicación de «Ultraísmo», donde anota que es inútil obstinarse «en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante».

Mejor es abrirse al mundo sin preconceptos para captarlo mediante las reveladoras, las renovadoras síntesis ultraicas. La metáfora ultraísta no conecta con una matriz imaginante intrapsíquica; no expresa para Borges un semantismo primordial que retrotraiga a la promiscuidad del comienzo, a la unanimidad edénica y adánica; no es mensaje onírico de un más allá o más acá de la conciencia, sino el medio lingüístico más apto para representar la dispar, ubicua, veloz y simultánea movilidad de lo real; o sea, simboliza una cosmovisión moderna.

Convencido del poder de esta metáfora, principal ejecutora de la poética vanguardista, Borges se aboca al estudio de su funcionamiento. En el número veintiuno de *Cosmópolis* (agos-

[6] En la presentación de su antología: *Macedonio Fernández* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961), Borges recalca la doctrina de Macedonio acerca de la anulación del yo.

to de 1921) aparece el primer ensayo —«Apuntaciones críticas: la metáfora»— de una serie que se extiende a lo largo de tres décadas [7]. A través de ésta, puede seguirse la evolución estética del autor, el paulatino pasaje de la metáfora insólita a la sólita, de la metáfora radical o libérrima a la tópica o atávica. En el ensayo inicial Borges analiza la constitución y la función del enunciado metafórico, referidos tanto a la lengua general como a los usos estéticos. Inevitable en toda utilización del lenguaje, la metáfora, definida como ligazón entre cosas distintas, opera un transporte de sentido de una a otra estableciendo entre ambas una conexión causal. No se trata de sustituir figuradamente el referente metaforizado. La metáfora posee valor cognitivo; no encubre sino devela o destaca aspectos hasta entonces ocultados. Borges la equipara a la explicación. Así procede el conocimiento científico trasladando o traduciendo signos mediante transferencias de un orden de realidades a otro; por ejemplo, el dolor traducido a términos neurológicos o la luz a vibraciones. Borges generaliza la acción metafórica como procedimiento traslaticio extensible a casi todos los usos lingüísticos, y a la vez, le resta valor epistemológico por esa imposibilidad de operar lingüísticamente en el seno de un orden de realidades sin translaciones de sentido. Por fin, tanto la intelección de un fenómeno sensible como la figuración imaginaria quedan en la esfera mítica. Tres mitologías fabrican nuestro saber. La mitología matemática, la mitología física y la mitología lírica cumplen con equiparable papel: descubrir lo desconocido, concitar hechos nuevos, con finalidad gnoseológica para la matemática y la física, con finalidad emotiva para la lírica.

En acuerdo con la tradición retórica, Borges incluye a la comparación en el campo metafórico, porque volver explícito el nexo comparativo constituye para él una diferencia menor. Borges retoma la idea aristotélica de la metáfora como comparación implícita. Si la metáfora es transporte de referencias de

[7] Zunilda Gertel en «La metáfora en la estética de Borges» (Jaime Alazraki (ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 92 y ss.) indica y analiza cronológicamente los textos que Borges consagra a la metáfora.

un orden a otro, todas las mezclas sinestésicas resultan también asimilables a transferencias metafóricas entre distintos campos sensoriales. Borges las llama traducciones, como las quevedeanas «negras voces», «voz pintada». La metáfora se constituye a partir de un eje de semejanza, mediante analogías formales, funcionales, cromáticas, constitutivas, etc. Borges intenta determinarlas y clasificarlas por orden creciente de complejidad. Esa escala va desde las basadas en correspondencias visibles —como la gongorina «En campos de zafiro pace estrellas»— hasta las metáforas de concertaciones más complejas, como las que materializan lo temporal transferido a espacio corpóreo —ejemplo proveniente de las *Mil noches y una:* «Cuando tu cabellera está dispuesta en tres oscuras trenzas, me parece que miro tres noches juntas»— o las que activan lo espacial y estático temporalizándolo —así en Maurice Claude: «Los rieles aserran interminables asfaltos»—. Siguiendo con la progresión de asociaciones cada vez más osadas, Borges señala las antitéticas como los oximorones —altanera humildad, universalmente solo—. Estos oximorones, en los que Borges suele incurrir con deleite, se constituyen por coincidencia de opósitos; proponen a la conciencia sensaciones desdobladas no menos veraces que las unívocas. A partir de esta conciliación de contrarios, Borges reflexiona sobre el lenguaje primigenio, sobre la supervivencia de expresiones antinómicas o ambivalentes que quizá remitan a un estadio remoto en que una misma palabra podía significar a la vez dos cosas contrarias como huésped, persona alojada y persona que hospeda, o como en inglés *to ravel,* enredar y desenredar.

Por fin desemboca Borges en las metáforas radicales o desatinadas —fuera de quicio—, las que violentan el tino intelectivo. Metáforas impertinentes o paradójicas —fuera de la doxa consentida—, las ultraicas ejercen, por su concierto desconcertante, mayor fascinación que las verificables. Mientras que las sólitas son producto de una milenaria gesta verbal, las insólitas constituyen creaciones novedosas. Aquéllas se someten al sentido propio; éstas cultivan en cambio la impropiedad que las capacita para distorsionar el orden admitido y sorprender nuevas relaciones. Borges percibe claramente el efecto de esta tor-

sión metafórica que posiblita la emergencia de significados informulados. La metáfora insensata crea la semejanza, establece nuevas configuraciones, propone ignoradas implicaciones. A la par que rescata connotaciones latentes, pone en juego propiedades inéditas. Mediante el avecinamiento sorpresivo de realidades distantes, la metáfora arbitraria sorprende relaciones ignoradas y proporciona un conocimiento súbito. Esta metáfora comporta un acontecimiento a la vez semántico y perceptivo. Afecta las identidades convenidas y, al provocar inusuales intersecciones entre los campos semánticos, acuña mundo nuevo, posibilita intuiciones informativas, con contenido cognitivo. Las atribuciones impertinentes implican un alto poder de detección imaginaria de mundo no manifiesto. Gesto brusco y cautivante, la metáfora radical impone una extraña transacción entre contextos disímiles, una copresencia de ideas dispares que provoca asombrosas coaliciones semánticas. Prueba que no hay palabras incompatibles, que siempre se puede tender entre ellas algún puente de sentido y que las posibilidades metafóricas resultan infinitas. La metáfora libérrima maximaliza el sentido. Su absurdidad lógica compulsa a desplazarse del orden de la designación al desorden de las latencias connotativas. Mediante atribuciones aberrantes, la metáfora desquicia el orden de la pertinencia, el de los categoremas vigentes, para inventar otro nuevo.

Borges adjudica a la metáfora ultraísta —equiparable a la de los otros ismos vanguardistas— máxima potencia de revelación. Amplificadora de conciencia, la dota de la capacidad de reformular y por ende redisponer y remodelar el mundo, capacidad de manifestar mundo novedoso. Y tal como Kafka redistribuye la historia literaria generando retrospectivamente a sus predecesores, también la metáfora ultraica redispone el pasado para instaurar su propia genealogía. De este modo, Quevedo —por el dístico: «Su tumba son de Flandes las campañas/Y su epitafio la sangrienta luna»— se convierte en paradigma ultraísta *avant-la-lettre,* en antecesor directo de Ramón Gómez de la Serna.

Borges obra de precursor, es el primero en emprender el análisis de la metáfora impertinente. No conozco otro intento

precedente en el ámbito de la vanguardia hispanohablante. Los *Manifestes* de Vicente Huidobro aparecen en 1925 y no abordan específicamente el fenómeno de la metáfora. Por supuesto que sus reflexiones en torno de la imagen creacionista conciernen a los enunciados metafóricos. Cuando Huidobro declara que la imagen es el broche de luz que une las realidades más lejanas o que el poeta tiende hilos entre palabras distantes para arrojar repentina luz sobre rincones desconocidos está sin duda aludiendo al poder de invención y de revelación de la metáfora creacionista, pero nunca emplea la palabra metáfora para designar el agente que permite enunciar las figuraciones poéticas del creacionismo. Sus apreciaciones sobre la acción metafórica, aunque no la designe, como tal, se aproximan mucho a las de Borges:

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tener un rol encantatorio [8].

Huidobro proclama, como Borges, la libertad de recomponer el orden objetivo empleando las posibilidades combinatorias que la lengua, compaginadora y descompaginadora del mundo, propone. Insta a desembarazarse de lo real convenido, a desafiar la razón realista, a aprovechar del potencial lingüístico y a ejercer a fondo el arbitrio imaginario, la capacidad de crear, sobre la base del mundo existente, aquél que debiera existir. Pero Huidobro, a diferencia de Borges, discurre sobre las capacidades de la imagen creacionista mediante una escritura francamente figural, plagada de metáforas. En modo

[8] Vicente Huidobro: «La poesía», *Obras completas,* vol. I, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, p. 717.

semejante, con discurso que recurre a la imagen no sólo para ilustrar el concepto, también para portarlo, Federico García Lorca reivindica la metáfora manierista y marinista en su conferencia-manifiesto sobre «La imagen poética en don Luis de Góngora». En ella, que data de 1927, año del tricentenario de la muerte de Góngora, a la par que rescata a este portentoso precursor, lo surrealiza. Góngora recobra plena vigencia por su suntuosa fantasía metafórica, por su talento mitogenésico para coaligar mediante saltos imaginarios los mundos más antagónicos, coaligar exquisitamente lo astronómico con lo ínfimo, lo majestuoso y lo nimio. También Góngora, sensualmente, revela de lo visible lo que nadie ve; por vía metafórica, traslada mundo y lo transmuta. Las apreciaciones de García Lorca colindan con las borgeanas:

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica? ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma. (...) Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes. (...) Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico [9].

García Lorca promueve el linaje gongorino, genealogía en la que incluye a Mallarmé y luego a sí mismo. Frente a la vetusta tradición académica, Góngora es propuesto como padre de la nueva sensibilidad. Borges, en cambio, favorece el abolengo quevedeano. Desdeña a Góngora y no pierde ocasión de manifestar su menosprecio. Fustiga a los modernistas por su preciosismo obsoleto, de origen gongorino. En la «Proclama» de *Pris-*

[9] Federico García Lorca: *Obra completa*, vol. VII, Buenos Aires, Losada, 1952, pp. 91-92.

ma vitupera a los poetas que se vanaglorian de esplendores prestados, que «sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora». En *Historia universal de la infamia* maltrata al culteranismo en tanto manifestación frenética de la mentalidad académica. Si bien las posibilidades combinatorias de la metáfora, de revelar coaligando lo disímil afinidades íntimas, secretas simpatías, resultan infinitas, hay según Borges metáforas felices e infelices. Mientras que las dantescas, como aquella del *Purgatorio* que evoca el cielo de oriente por intermedio de una piedra oriental: «Dolce color d'oriental zaffiro», operan con admirable eficacia, su equivalente gongorina: «En campos de zafiro pace estrellas» —de la misma provenencia bíblica— resulta para Borges calamitosa: «una mera grosería, un mero énfasis» [10].

García Lorca surrealiza a Góngora, Borges ultraíza a Quevedo. En literatura, las genealogías son electivas. Seducido por el soneto de Quevedo «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna», Borges concentra su atención sobre los dos últimos versos del segundo cuarteto: «su tumba son de Flandes las campañas/y su epitafio la sangrienta luna». Extrayéndolo del texto, de su entramado contextual, lo convierte, por este aislamiento que incrementa la extrañeza, en gema ultraica. En «Apuntaciones críticas: la metáfora» califica a este dístico de metáfora excepcional. Lo considera arquetipo de la metáfora única, fuera de cualquier recetario, creación milagrosa dentro de esa historia milenaria que es la gesta metafórica. Prodigio verbal, metáfora no inteligible, de nexo inverificable, este dístico que presagia la osadía ultraísta contorsiona tanto su referencia a lo real, es tal su impertinencia, que proyecta hacia una nueva realidad. Borges incorpora al linaje quevedeano a los escritores más insignes de la vanguardia hispanoparlante. Así, el «creacionismo» de Ramón Gómez de la Serna, prototipo de la modernidad, cultor según Borges del barroco festivo, hunde su raíz secular en las visiones de Quevedo. En su ensayo sobre Quevedo, inserto en *Otras inquisiciones* (1952), Borges

[10] Jorge Luis Borges: «La metáfora» en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 74.

insiste sobre «la espléndida eficacia del dístico», basada en esa extrañeza reacia a toda interpretación, a pesar de que los símbolos evocados puedan traducirse a sentido propio. Sutilmente, no obstante las tres décadas que lo distancian del ardor vanguardista, puede leerse en este ensayo una especie de elogio ultraico de Quevedo. Poeta para poetas, Borges atribuye su grandeza a dones específicamente verbales. Lo memorable son sus cláusulas. Sus mejores poemas nunca incurren, como los de Góngora, en juegos malabares, no ejercen la vana retórica del despilfarro distrayendo al lector con superficiales acertijos. Son como los poemas ultraístas: «objetos verbales, puros e independientes». Subrepticiamente, Borges dice que Góngora, afecto al artificio superfluo, a lo eufemístico, representa la femenina cosmética, y que Quevedo, por el contrario, encarna lo literario esencial, la máxima funcionalidad, el rigor viril.

Toda realización literaria es defectiva o deficitaria con respecto a lo manifestario. La prédica proyectiva propugna el programa máximo, la poética intransigente. La efectuación responde a una eficacia intrínseca, contrapuesta a la ultranza teórica del manifiesto. En sus prácticas poéticas, Borges no cumple con el programa ultraísta. Casi ninguno de sus poemas consuma el paradigma que sus manifiestos proponen. Ni los incluidos en su primer libro: *Fervor de Buenos Aires* (1923), ni los excluidos y del mismo periodo se constituyen como parataxis de metaforones yuxtapuestos, a la excepción, quizá, de «Singladura», eliminado de ese poemario. Existe en dos versiones, una lacónica, publicada en el número 8 de *Ultra,* de abril del 21, y otra verbosa del 24, aparecida en el número inaugural de *Proa.* La parca corresponde al precepto de la «Proclama» ultraica que preconiza la individualidad de cada verso, portador de una visión inédita:

He pulsado el violín de un horizonte
brocal del mundo donde el Sol se macera
El viento esculpe oleaje
La niebla sosiega los ponientes
La noche rueda como un pájaro herido
En mis manos

el mar
viene a apagarse
el mar catedralicio
que iba empotrando agujas y vitrales
La medialuna se ha enroscado a un mástil

En su práctica literaria, Borges polemizó con fervor pero no ejerció el extremismo metafórico. Poéticamente, Borges fue, durante su militancia renovadora, más expresionista que ultraísta. Traductor precoz de los expresionistas alemanes (sobre todo de Ludwig Rubiner y Wilhelm Klemm), se vuelve permeable a esta tendencia, afecta más a la distorsión patética de lo real que a su descalabro. Ese retorcimiento enfático, esa amplificación dramática, ese *pathos* animista se hace patente en muchos poemas de los tres primeros libros. «Barrio reconquistado» ofrece el ejemplo cabal:

Nadie percibió la belleza
de los habituales caminos
hasta que pavoroso en clamor
y dolorido en contorsión de mártir,
se derrumbó el complejo cielo verdoso,
en desaforado abatimiento de agua y de sombra.

Metáfora continuada o hilada que asimila chubasco estival a cataclismo apocalíptico, esta catastrófica visión antropomórfica más que remodelado libérrimo de lo real objetivo, opera la torsión trágica de un referente alterado pero no desmantelado.

Y he aquí la paradoja histórica. Es Guillermo de Torre, propenso como Borges a la proyección teórica, quien aplicará escrupulosamente la preceptiva ultraísta. Su libro *Hélices* (1923) consuma el proyecto modernólatra con la máxima osadía y la mínima eficacia:

Hay un dardear roentgénico desde las atalayas cerebrales más
/enhiestas: La
alquimia verbal revela la intacta morbidez de la vida.

Pericarpio frutal=Rojizas pulpas incitantes: Brisas lascivas en las
campiñas pánicas desrizan las vírgenes rosas púberes:
/Incandescencia
sensual: Vibración simultánea de las hélices sexuales
Electrolisis cósmica=Floraciones insólitas: Destellan acordes
nuestras refrangibilidades psíquicas: ¿Quién ha girado el
/interruptor
lumínico de mi constelación?: Adiós

(Aviograma)

En *Hélices,* el paroxismo metafórico se conjuga con el neológico. Guillermo de Torre, cuñado de Borges, abandona pronto la poesía por la crítica literaria y la historiografía de los movimientos de vanguardia.

Otra paradoja, ésta relativa a los nombres impropios. El ultraísmo, difundido en España por *Grecia* y *Cervantes,* revistas que a pesar de lo que sus nombres presuponen acogen a la estética innovadora, será propagado en la Argentina por la revista *Martín Fierro.* Sus redactores intentarán la adaptación del arte moderno al temperamento local, mediante una oscilación irresoluta entre cosmopolitismo y autoctonía. En *Martín Fierro* Borges polemizará con fervor pero metaforizará con recato criollo. Poetizará filosofando acerca del paisaje lugareño, en lengua inficionada de argentinismos, en idioma nacional. Si el ultraísta intransigente menosprecia lo vernáculo, esa retórica postiza —porque se disfraza de natural o nativa— que recurre a «palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional para crear ambiente», el martinfierrista localiza su palabra y sus figuraciones. Borges adopta la elocución y el paisaje natales. Así lo advierte en el prefacio de *Luna de enfrente:* «Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco o en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña». Y con respecto a la metáfora, tanto en la práctica como en la teoría, Borges vira de las pasmosas metáforas novecentistas a las eternas metáforas atávicas, aquéllas que se fundan sobre las cosas y no sobre el lenguaje.

Borges renuncia a las metáforas asombrosas. Abandona esas laboriosas, locuaces e inútiles flores retóricas para limitarse a los parangones que establecen un vínculo esencial, «a unos pocos grupos famosos: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte»[11]. Reniega de la ilimitud combinatoria capaz de sobrepasar en vastedad al universo, desecha la fruición de la infinitud de las cosas, desiste de ese anticipo de omnipotencia demiúrgica, la de convocar en un punto —el poema— la inagotable diversidad, renuncia a la divina visión de la simultánea ubicuidad, repudia el nominalismo ultraísta para convertirse al realismo de los quietos arquetipos. Privándose de las máximas variaciones que pueden prefigurar un porvenir, opta por las mínimas que permiten recuperar un pasado. Pero el fantasma del ultraísta muerto que lo habita seguirá gozando del variado, del heterogéneo contacto que las metáforas temerarias prodigan.

[11] *Op. cit.*, p. 71.

Altazor,
INFINAUTA DEL INFIMENTO

Poema prometeico, *Altazor* está protagonizado por el superpoeta del mismo nombre, un cosmonauta con apodo de halcón, ave de alto vuelo y ojo avizor. Vicente Huidobro adopta el azor como blasón para designar a su magnificado manifestante. No sólo el sobrenombre, todo en el poema remite, ora por vía directa, histórico-biográfica («Soy yo que estoy hablando en este año de 1919/Es el invierno/Ya la Europa enterró todos sus muertos»), ora por vía figurada, mitopoética («Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido»), a la persona a quien todas las marcas referenciales y escriturales deben individualizar y que toda seña evidente y translaticia debe identificar: Vicente Huidobro, productor del texto. Más que metáfora, *Altazor* es su sinécdoque. Entre las connotaciones de este ave falcónida, Huidobro privilegia no tanto lo cetrero o lo rapaz como lo majestuoso, lo aéreo, la nobleza y la destreza volantes. Es la capacidad de vuelo en altura y extensión lo que Huidobro quiere acentuar con este eufónico nombre, capacidad que otorga a su hiperbólico *alter ego* y que busca infundir al poema. Por eso porta el nombre del personaje que lo protagoniza. El título repercute en el texto a través de un vasto despliegue alado. El vuelo constituye un tema insistente, ostensible a través de múltiples motivos: paracaídas, aeroplano, pájaro, cometa, estrella errante, aeronauta, ascensos, levitaciones, vista aérea, bajadas. El vuelo del ave voladora equivale a vuelo poético, al vuelo imaginativo del poema. Si el imaginario de Huidobro se consustancia con algún elemento, es con el aire; su ensoñación básica es aérea y su sueño central, el vuelo libe-

rador, el máximo, el interestelar, la elevación que aligera y dilata la mirada hasta la inmensidad. El espacio percibido se amplía hasta la infinitud: «Perro del infinito trotando entre astros muertos/Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrellas». Por eso *Altazor* principia por referirse a su condición volátil, al aeroplano, al pichón, a los dirigibles, al arcoiris, al paracaídas, y concluye calificando al cantor del «infimento» de «infinauta». *Altazor*, palabra maleta, apócope de *alto azor*, preanuncia otro predominio, el del juego verbal. Es la divisa de una actitud lúdica. Para desembarazarse de restricciones realistas y retóricas, Huidobro inventa aquí su propio juego. Disfruta traviesamente de todas las libertades textuales que sirven también de liberadoras mentales.

Altazor, compuesto por Huidobro durante una década (o por lo menos un quinquenio)[1], es un poema largo. Responde por ende a la estética del poema extenso, que posee su escala y desarrollo peculiares, sus requerimientos específicos. Debemos vincularlo con la genealogía de este antiguo género que Huidobro practica reiteradamente. Varios intentos preceden a *Altazor*. La serie culmina y acaba con la publicación, casi simultánea, de *Altazor* y de *Temblor de cielo*, editados ambos en Madrid en 1931. Huidobro adquiere gradualmente el dominio de este módulo, el del poema largo. Empieza temprano, en 1916, con *Adán*, ciclo prologado, como *Altazor* que lo duplica en extensión, por un «Prefacio» en prosa; está constituido por una quincena de poemas a la vez conexos y autónomos, y lo clausura un «Epílogo» versificado. Recrea el Génesis bíblico desde el nacimiento del mundo, pasando por la creación de la pareja original hasta la aparición de la primera progenie: Caín y Abel. También *Adán* resulta, como *Altazor*, un paradigma de poeta

[1] En su «Introducción» a *Altazor/Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1981, René de Costa, minucioso y perspicaz rastreador de toda traza de Huidobro, su mejor biobibliógrafo y su exégeta avezado, da cuenta de todos los indicios registrables acerca de la gestación de *Altazor*. La primera referencia al proyecto del libro, titulado prematuramente *Voyage en parachute*, data de 1919, y el primer anticipo, la prosa saturada de metáforas que luego se inserta en el Canto IV, se publica en 1926.

creacionista, descubridor y nominador de lo nuevo. Dos años después, Huidobro, ya fogueado en el combate vanguardista, publica un par de poemas extensos: *Hallali* y *Ecuatorial,* verdaderos progenitores de *Altazor,* sobre todo el segundo. Como *Altazor, Ecuatorial* se enuncia en primera persona; lo profiere un locutor lírico que adopta un punto de vista planetario, multidireccional y multidimensional, y que ejerce una movilidad espacial y relacional, una capacidad de transformación semejantes a las de *Altazor,* su descendiente. Ambos textos muestran parecido poder translaticio y transfigurador. Las coincidencias abundan, son decisivas. Así como *Altazor* nace en el Equinoccio («nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor»), el cantor de *Ecuatorial,* menos egocéntrico pero tan alígero, tan transmutable y tan transestelar como su sucesor, empieza a caminar «sobre el sendero equinoccial». *Ecuatorial* y *Altazor,* títulos afines por la óptica aérea, por la sugerencia de vastedad, son hechuras producidas a partir del mismo sistema de ensamblaje secuencial. Compositivamente, corresponden a la misma estética de lo disímil, discontinuo, disonante y fragmentario. En ellos, en tanto poemas líricos, la ilación narrativa (la puesta en historia) está reemplazada por alternativas propias a lo poético: por la actividad figural, por la impulsión rítmica, por la estimulación escritural, por un cúmulo de acontecimientos intrínsecos, es decir lingüísticos.

Con excepción del «Prefacio» modulado en versículos, *Altazor* se extiende a lo largo de más de dos mil doscientos versos [2]. Por su subdivisión en cantos, remeda la antigua forma del poema épico. A partir de remotos orígenes, ella atraviesa toda la literatura occidental. No faltan dentro de la tradición lírica poemas dilatados como las *Soledades* de Góngora y el *Primer sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Sin duda, Huidobro establece una discreta filiación dantesca cuando elige la subdivisión de *Altazor* en siete cantos, asumiendo quizás en parte la riqueza simbólica del número siete (días de la semana y de la Crea-

[2] El recuento de los versos de *Altazor* se hace difícil en la edición de Cátedra, donde la estrechez del formato ocasiona arbitrarios cortes versales.

ción, planetas, colores del arcoiris, esferas celestes, virtudes teologales, notas de la escala diatónica, brazos del candelabro judaico; siete es la cifra clave del Apocalipsis). Pero para apreciar mejor la singularidad de *Altazor* prefiero vincularlo con precedentes más próximos. *Altazor*, exponente cabal de la poética vanguardista, a su vez adscribe a la tradición romántica. Presenta, como el *Hiperion* de Hölderlin o el *Adonais* de Shelley, un poema mítico de talla heroica. Se emparenta más directamente con el *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, poeta modelo invocado en el «Prefacio» («Aquel que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman, pues jamás he tenido una barba blanca como las bellas enfermeras y los arroyos helados») y con el *Lance de dados* de Stéphane Mallarmé. Es como el uno poema sobre el poeta —aunque Huidobro se autorrepresente traspuesto a un personaje de ficción—, y es como el otro poema sobre el poema, aunque poca coincidencia existe entre el proyecto y la instrumentación de *Un lance de dados* y los de *Altazor* [3]. Se asemejan por la exclusión del epos anecdótico y por el tipo de dinámica que anima ambas escrituras, por su capacidad removedora, renovadora. Pero mientras que el *Lance de dados* es un continuo zigzagueante, con alternancias de concentración y dilatación, con constante variación gráfica y rítmica, *Altazor* instaura una dispar yuxtaposición de secuencias casi autónomas, una andadura discorde y discontinua, un desarrollo fraccionado, sin nexos de conexión explícita, con cambios bruscos, brechas, inesperados abrimientos, con desproporciones tantas como despropósitos. Al igual que *La tierra baldía* de T S. Eliot o los *Cantos* de Ezra Pound, se desarrollará imprevisiblemente, por relaciones arbitrarias, a sacudones, por salto y estallido, por impulsión interna, por choque, por disparo, por un movimiento de tipo browniano. Escrito en verso libre, impuntuado, *Altazor* se autodetermina, plasma su propia prosodia, conviene con completa autonomía su propia preceptiva. Medio y mensaje se modelan

[3] *Vid.* Octavio Paz, «Contar y cantar. Sobre el poema extenso» en *Vuelta*, núm. 115, México, junio de 1986, pp. 12-17.

simultáneamente en un mismo impulso generador. La forma no está sujeta a ninguna observancia reglamentaria. No acata una metronómica previa (a menos que se trate de un pastiche o de un efecto *kistch*, como la adulterada cita de Espronceda: «La lona en el mar riela/En la luna gime el viento»). Se tensa o de distiende, se contrae o se ensancha, se prosifica o versifica, se vuelve verboso o lacónico, discurso o glosolalia, según requerimientos inherentes a su propio despliegue. Dada la maleabilidad del poema, su permanente indeterminación hace que Huidobro deba elegir a cada paso una solución constructiva. No hay principio de autoridad ajena a la del poeta, ni recursos generales de concertación armónica. El poeta vanguardista queda, como lo patentiza *Altazor*, enteramente librado a su arbitrio personal. Y tanto lo ejerce, tanto singulariza sus producciones que las lleva a la linde de lo decible.

En *Altazor* la percepción de la forma está ligada a la captación del dinamismo de su variable flujo, a una expectativa abierta por el cambio constante de módulo y de factor constructivo. Desde que algo parecido a un sistema parece imponerse, Huidobro procede a su ruptura para reiterarlo luego, si le conviene, imprimiendo a veces al decurso un vaivén progresivo-regresivo. El poema fluctúa irregularmente entre secuencias donde predomina el sentido y otras donde se privilegia el sonido. A partir del Canto IV, homología y homofonía se disputan la preeminencia hasta que la coalición sonora impone su eurítmica, su hedónica sinfonía. Los pasajes donde impera la elocuencia, el modo elocutivo, contrastan con aquellos donde domina el redoble rítmico, el escandido aliterante, la melodía que disuelve y melifica la andadura discursiva, el dominio semántico-sintáctico. La modulación no es versal sino serial. Y por la falta de regularidad, el ritmo consiste en el dosaje de factores contrastados; depende de la energía relacional de sus componentes —duración, cadencia, articulación sonora, pausa, alternancia tónica—, de sus convergencias y divergencias, de sus variables vínculos internos.

Huidobro aplica el mismo criterio rítmico que Mallarmé impone a su *Lance de dados* y que expone en *Crise de vers*, donde argumenta en favor de la poesía pura. La obra pura, según

Mallarmé, «implica la desaparición elocutiva del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad». Mallarmé pone el acento no sobre las relaciones de las palabras con un sujeto o un objeto exteriores, sino entre sí mismas. Las palabras espejeantes entablan sus propios juegos de ecos y reflejos. Para Mallarmé, el poema es en y por el lenguaje, un acontecimiento lingüístico. Los procedimientos inherentes a lo poético propuestos por Mallarmé son los que Huidobro emplea en su *Altazor:* representación alusiva, dramaturgia, animación imaginativa, movilidad formal, impulsión rítmica, alternancia del sonido y del sentido; pero sólo a veces Huidobro cede la iniciativa a las palabras. *Altazor* es un poema impuro, egocéntrico, monopolizado por el sujeto centrípeto que lo profiere y qué acapara todas las instancias del discurso. Ese ego omnipresente se enuncia sobre todo en primera persona; el yo lleva la voz cantante. Altazor, la persona o máscara intercesora, deja transparentar la pujante presencia de Vicente Huidobro. Representante inmediato del autor, habla de su ser y de su estar, de su querer y su quehacer, de su sentir y su decir. El poema es autorreferente, autoexpresivo, autobiográfico, francamente autista, ególatra y por momentos hasta egótico. Por su intermedio, una hipostasiada subjetividad se desembaraza de restricciones empíricas y retóricas, se exonera de gravamen social y moral para dar libre curso a sus requerimientos íntimos. Se libra a sus impulsos para manifestar su inquietud, su versatilidad, para explayar su polimorfa potencialidad. Se libra a su pluralidad para figurar su menoscabo y su plenitud, para colmar imaginariamente su carencia y para saciar su apetencia.

Por intermedio de *Altazor,* su super ego omnímodo, Huidobro infringe toda normativa. Monta sobre la escena textual su ficción reivindicadora y redentora para contrarrestar la coerción y la opresión de lo real. Desde la primera línea de su poema rebelde, insensato e iracundo rompe el pacto mimético. No acata ninguna retención realista. Imbuido de la sagrada misión de devolver la lengua a su origen acuático y acariciador, fuera de toda razón de uso, se propone desrealizarla, desobjetivarla. Desde la primera línea del «Prefacio» se comprueba

que Huidobro opera translativamente con las asociaciones desconcertantes, con las transposiciones metafóricas. Fiel no al objeto sino al sujeto, compulsa la lengua usual, la estatuida, a admitir la irrupción de los desórdenes íntimos. Huidobro predica y aplica el propósito, explícito en el prólogo y en los cantos discursivos, de impeler el lenguaje horizontal, el de los alineamientos sintagmáticos, a exhumar y espetar la otra palabra, la vertical o transversal, la habitada por el ser, aquella que conecta con el centro óntico, con la ipseidad. Ella permite caer hasta «el fondo de sí mismo», restablece la ligazón —religa— con el «subsuelo de intuiciones fabulosas», con las napas de la conciencia subterránea, con la hondura mitogenésica, con la fuente de la surgencia poética.

Altazor consuma un proceso —o sea, un operativo por etapas— plasmador de una palabra que exprese directamente la poeticidad, que exteriorice sin ambages, sin interposición la subjetividad basamental, la de las «oscuras lucideces», la que da «una certeza de raíces», la que restituye «el ritmo primero/el ritmo que hace nacer los mundos». Poesía equivale aquí a plenilunio del sujeto, a plenitud personal, a plétora del propio psiquismo. Huidobro opera un paulatino trastocamiento de toda instancia lingüística para transformar el idioma de todos, el español tribal, en extremado, en exclusivo idiolecto. Aprovecha de toda posibilidad combinatoria, de toda la capacidad plasmatoria para componer su propia lengua, para marcarla de una hiperpresencia individual, para imprimirle la impronta archisubjetiva del manipulador. Huidobro quiere instalarse en su palabra inalienable en tanto sujeto integral, ni descarnado ni disociado. No acepta ser relegado a las abstractas posiciones pronominales, circunscripto a los instersticios de la lengua sensata o a los sentidos segundos de una figuración eufemista. No se contenta con insinuarse infiltrándose osmóticamente en el lenguaje convencional; quiere apropiarse de la palabra consustanciándola con la carga imperiosa y recóndita. Quiere entrañarla para que rediga el galimatías del fondo, el exceso descabezado. Quiere que toque fondo, asentarla en el subsuelo psíquico que es a la vez subsuelo sémico. Para asegurar el descenso de Altazor, el intranauta, Huidobro

va a cribar, a perforar el continuo lógico y su soporte, la lengua lineal, va a desquiciar la estructura censora, a desbaratar la corrección atinada a fin de hacer aflorar el orden deseado. El avenimiento placentero, la concordia materno-musical cancela la separación que escinde al sujeto. Cesa la alteridad que lo aliena. Cesa la división, la distancia que separa de la unidad plena y estable, cesa la exterioridad, la heterogeneidad, la temporalidad que fragmenta. El poema consuma su movimiento regresivo; consigue representar la plenitud perdida, la relación sin mediación, la conciencia unitaria, el reintegro a la unanimidad del comienzo.

Altazor toca por fin la cítara plantada en su cuerpo, acuerda pecho y cielo y conduce su pecho a la boca. Hace ulular su «violín gutural» y su «voz de carne» emite el vagido terminal: «Ai a i ai a i i i i o ia». La reconfortante vocalización lo retorna a la prelengua, a la interjección primigenia, a la manifestación sin mediación lógico-objetiva, al sema y al seno natales. Con la reunión de lo desmembrado, con la reconciliación de lo separado, el antipoeta no necesita ya del choque frenético para inscribir su privación y su quebranto, su reactiva rebeldía. No necesita extremar su poder deformante, desfigurador, apelar a la estética del vértigo y del tumulto, ejercer el arte de la provocación (irreverencia, irrisión, desplante, desparpajo, dislate, cacofonía, rimas pesadas, ripio, ritornelos bobos, cursilería, *non sens,* alargamientos desafiantes) para decir su irreprimible sobrecarga, su furioso rechazo, su exorbitante exceso. Alcanzada la concordia del fondo, Altazor «cae en infancia». El paracaídas rebota, se convierte en parasubidas. El infinauta, devuelto a su «matriola», puede volar sin límite por el infimento.

La autarquía absoluta

Creo que el creacionismo culmina con *Altazor*. Con este poema en siete cantos Vicente Huidobro consigue la máxima autonomía referencial, formal, figural y lingüística. Nadie hasta ahora pudo sobrepasar por la escritura los confines de lo concebible y de lo comunicable marcados por este texto limítrofe. Ningún poeta puede llegar allende la ilimitud de *Altazor*, superar en el marco de lo humano su alcance dimensional. (En la era moderna, el retiro de Dios frustra cualquier recurso a lo divino). Como sabemos, especiales condiciones históricas y particularmente artísticas —considero *Altazor* ante todo como obra de arte verbal— posibilitaron tan extremado ejercicio de la libertad creadora. Huidobro pudo, como nadie antes, convertirse literariamente en un pantocrátor, en el individuo absoluto capaz de cortar todo vínculo extrínseco al texto, de volver efectiva la omnipotencia poética. Pudo postular, porque correspondía a su conciencia posible, y poner en práctica, porque el estado de la poesía lo permitía, la independencia creacionista que otorga al poema la potestad de generar mundo propio y de arbitrar los personales modos de representarlo. Concorde con sus objetivos estéticos, *Altazor* convierte a la poesía en el lenguaje de la Creación. Esta omniposibilidad que Huidobro incomparablemente pone en juego constituye un avatar de nuestra época, una oportunidad que la móvil modernidad, sujeta a alternativas muy cambiantes, le depara y que Huidobro arremetiendo aprovecha a fondo.

Así como la era moderna reniega del pasado, rechaza el retroceso y se aplica a inferir de sí misma los preceptos que la

rigen, tal como la sociedad civil burguesa funda en sí y por sí misma su legitimidad, del mismo modo el artista y el escritor, desprovistos de asiento y asidero sociales, relegados al ámbito privado y al fuero íntimo, deben extraerlo todo de sí mismos. Convertido el arte en asunto privativo de la persona, están ellos compelidos a acrecentar la inherencia de sus gestaciones. En querella constante con la tradición, caducos los principios de autoridad, sin modelos canónicos, el arte se vuelve tentativo, experimental, se personaliza al extremo. Aliada de la innovación, predicamento generalizado en la era del progreso industrial, la originalidad deviene el valor estético preponderante. Compulsa al continuo cambio teorético e instrumental, al radicalismo y a la máxima singularidad estilística. Prospectivo, lanzado ahora a su futuridad, el presente prescribe una poética del avance y la mutabilidad permanentes.

En la poesía moderna, el pacto primordial entre palabra y mundo entra en crisis. Debilitados los consensos reguladores del sentido, sin logos supremo y unánime, rota toda restricción imaginaria, el lenguaje se desembaraza de la objetividad mundanal para entregarse a sus intrínsecas posibilidades de despliegue y de combinación. Acentuado el divorcio entre palabra personal y palabra pública, entre palabra poética y palabra común o socializada («El valor de lenguaje de la poesía», dice Huidobro en sus *Manifiestos,* «está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla»), el poeta privilegia la subjetividad y se repliega egocéntricamente hacia su mundo intrínseco. Ensimismándose, se introyecta hacia la más extrañada intimidad. Inmerso en su psiquismo, busca adentro la materia prima de sus figuraciones. El mundo exterior se le deslíe, parece desaparecer subsumido por la avalancha fantasmática, librada ahora a su alucinante hegemonía. La poesía es cada vez más íntima y más autista. Tal proceso de subjetivación o de «psicologación morbo-panteísta» —como subtitula Julio Herrera y Reissig su poema «La torre de los esfinges»— culmina en esa teodicea prometeica o zaratustreana (para nada sartreana) que es *Altazor.*

Recluido en su interioridad, reivindicando su exclusividad, solitario y entregado a sí mismo, el poeta puede desatar su ima-

ginación, darse a la extrañeza, remodelar el mundo a su antojo, vivir por transposición poética cualquier estado o fabular las experiencias más extraordinarias. Adquirida una irrestricta libertad mental, asimilando el universo a los reclamos íntimos, puede explayar la incontinencia del deseo. Por afectivo y efusivo apropiamiento, sujeta la escritura al monopolio de una psique absolutista, como en *Altazor*, el mundo se torna fuero personal, privativo de un ego que interiorizándolo lo asimila a su inmanencia. A solas consigo mismo, ajeno al consenso y a la conveniencia sociales, descargado de función saludable, el poeta moderno asume todo lo que el saber positivo descarta: lo fronterizo, lo oscuro, lo informe, lo incierto, lo profuso, lo confuso. Psíquicamente todo admite, todo acoge: lo pulsional, lo subliminal, el enajenamiento, los estados mórbidos y las sensaciones perturbadas. Inscribe el aflujo espontáneo, las pujas entre seso y sexo (como en el poema XIII de *Trilce*), las acometidas de la insumisa entraña, la biografía soterrada que los sueños sonsacan. Se desboca, delira, disparata, transporta el decible poético hasta esa linde donde la palabra, si no se vuelve catapulta hacia la otredad, se extravía en un allende y un aquende áfonos.

En esta situación de desprendimiento autárquico hay que reinventar la poesía como a partir de cero. Huidobro depende enteramente de su propio designio y de su propio diseño. Un poema como *Altazor* se autoinstituye, autoestatuye y autodestituye. Por sí mismo se instaura y de sí mismo saca las claves, extrae de sí las pautas de su realización y de su regulación. Esta autogénesis autorrepresentativa procede como si tuviese que volver a fundar la poesía. En cada poema Huidobro opera como si fuese inaugural, como si surgiese *ex nihilo*. Por eso, no se instala en ninguno de sus estilos, no perpetúa sus instrumentaciones como si correspondiesen a una manera. Por eso, *Altazor* es una hazaña irrepetible, única.

Lanzado el solipsismo, *Altazor* emprende, con su viaje en paracaídas que puede convertirse en parasubidas, la más temeraria, vasta y penetrante exploración de los estratos (y sustratos) de la psique. Ahondando en sí, Huidobro pone en juego sus extraordinarios poderes de predicción, detección y proyec-

ción. Afina su capacidad de ver (prever, entrever, trasver), de registrar señales fugaces, sensaciones huidizas, imágenes súbitas. Se especializa en la pesca milagrosa, en la acuidad, en la fluencia y el vértigo, en la chispa y en la deflagración de signos, en la escanción oceánica, en la beatitud materno musical y en la puesta en abismo, en el anonadamiento del yo por lo descomunal del cosmos. Espía de sí mismo, agente secreto de su alma, *Altazor* se zambulle en su propio y apasionado psiquismo dejándose llevar por sus traslaciones y tropismos, por sus subterráneas y submarinas (o sea psicosomáticas) derivas. Sonsacando todo de sí mismo, hace afluir al poema la férvida riqueza de su turbamulta mental. Ella adviene a la página encauzada por variables dispositivos poéticos, aptos para registrarla con la ductilidad requerida, en caliente, en su vívida inmediatez. Esa energía psíquica transmutada en energía lingüística arriba a la escritura como enunciación oracular, inspirada, visionaria o como exceso, como potencia díscola, entrópica que desbarajusta las compatibilidades convenidas y la compostura compositiva, que desborda los marcos de la enunciación lírica para expresarse como desacato, descarga o desmadre. Huidobro carga el poema con todo el potencial psíquico, desde lo instintivo a lo intelectivo, pasando por lo sensual, imaginativo, afectivo, volitivo. Así lo pítico, lo mágico, lo hermético coexisten (alternan como opósitos que tensan el texto, pero no se concilian) con lo retórico, lo experto, lo constructivo. Basado en una poética de lo discontinuo, fragmentario y contrastante, *Altazor* está movilizado por la colisión de lo mediúmnico con lo mecánico. El vuelo visionario, la inspirada vehemencia se contraponen a las maquinaciones modulares, a esas máquinas célibes o juguetes cantarinos y combinatorios que denotan de inmediato su carácter de artilugio, de «simple sport de los vocablos». Quebrada la unidad del paradigma clásico, malograda la comunión del orden natural con el sobrenatural, dislocado el sistema de referencia a lo real, el arte, rebajado y profanado, no logra representar al hombre en su mundo como totalidad armónica. Aunque la división de *Altazor* en siete cantos evoque el modelo de *La divina comedia,* Huidobro sólo puede proponernos la comedia dispar (y por momentos dispa-

ratada) de los antagonismos inconciliables que escinden su conciencia. No puede (y no quiere) sino aportarnos la imagen de un inestable conjunto de conexiones inciertas, la descompuesta figura de un universo pandemónium.

Dejándose arrebatar por su pujanza imaginante, entregado al revuelo y al revolvedero íntimos, Huidobro moviliza en *Altazor* toda su díscola, cambiante y contradictoria complejidad psicosomática. En la pleamar del flujo fantasmático opera por precipitado icónico, por deyección figural. *Altazor* acoge toda transgresión, todo exceso desorganizador; establece íntimo trato con el sin sentido, con lo informe, con lo incongruente. Admite tanto el absurdo positivo (el propiamente creacionista, que dota de una facundia demiúrgica) como el negativo (el que invalida la relación con lo otro y con los otros, el que desola y vacía). Dividido por la doble condición de conciudadano y de semidiós, fraccionado por la pugna entre la deseada plenitud y el menoscabo de lo real aplastante y opaco, este hombre de un tiempo convulso, de tensiones y coacciones extremas, es de los pocos que logra integrar lo distinto y disperso, dotar a su heterogénea y antitética experiencia del mundo (semejante a la nuestra) de una configuración englobadora. Identificado hasta el tuétano con el *zeit geist,* con el sentimiento de esta época, con la belleza fragorosa de una era tan renovadora como devastadora, plasma su más completa y conmovedora *imago mundi.*

Huidobro encarna la culminación de ese proceso de ruptura del pacto primordial, del contrato de correspondencia entre palabra y mundo cuya vigencia Mallarmé ya consideraba abolida. Huidobro, a la par que busca la lengua mojada en mares no nacidos, desconfía de las palabras, recela las palabras lastradas, descree del ardid ceremonioso de la poesía. Percibe enraizadamente el no ser, el baldío semántico, la insignificancia de los signos. Sabe que el *non sens* es consustancial al lenguaje, como la nada al ser y como el vacío al universo. Para Huidobro, no sobrevive garante del orden ni lógico ni teológico. Para Huidobro no existe ninguna seguridad ni inmanente ni trascendente. Se enfrenta con una libertad vacua que debe por sí mismo llenar y validar. Por *Altazor,* su

interpósito, ese acróbata del cosmos, juega y se juega, juega sobre el filo de la navaja, juega precipitado al abismo, porque jugar es un acto de suprema autonomía que lo libra de cuanto oprime y acapara. El juego le permite guardar la ductilidad, la movilidad y la disponibilidad frente a cualquier fijeza o determinación excesivas. Juega con todas las totalidades disponibles. Combinándolas, juega al juego del mundo, porque el juego ofrece la única posibilidad de captarlo como inabarcable despliegue. Juega con lo que se devela y oculta, con lo pleno y con lo vano. Y como ocurre en el juego del mundo, la resolución alterna con el desbaratamiento, la cordura con el dislate, la calma con la tempestad.

Si *Altazor* cancela el contrato referencial, fundamento del logos atávico, no anula el otro, el de la cohesión psicológica, que liga umbilicalmente la palabra a la persona que la profiere. Huidobro, lejos de abolirlo, lo refuerza profiriendo su poema a partir de un superlocutor que monopoliza todas las instancias del discurso y que remite a un absorbente epicentro psicológico, a un ego hegemónico, ultrepersonalizado. *Altazor* no subvierte, como Rimbaud con su «yo es otro» o con su *«il y a»* enumerativo, la individualidad del hablante lírico. No lo desdobla ni lo disuelve. No cultiva la impersonalidad ni la neutralidad. No incurre en la multiplicación de yoes, no todos referibles el emisor del poema. La antipoesía, los códigos negativos a menudo empleados no relativizan las localizaciones pronominales, no infligen mengua al yo predominante. *Altazor* casi nunca tiende a una poética de la ausencia. Al contrario, aspira a encauzar la lengua de los alineamientos horizontales hacia la palabra vertical, capaz de restablecer el vínculo con la identidad primera y profunda. Huidobro busca a través del poema el numen de su yo. En *Altazor*, ese autorretrato monológico o alegoría autobiográfica, Huidobro personaliza extremadamente su lengua: liga las palabras según relaciones subjetivas de sentido y exagera la tendencia idiolectal. Este apropiamiento tan individualizado no basta a quien quiere dejar de ser operador lingüístico para convertirse en inventor de su propio idioma. Y no ceja hasta conseguirlo con la melodiosa jerigonza del canto VII.

Ángel caído, Altazor se querella con Dios, entabla pleito a la instancia suprema del lenguaje, impugna el logos de origen divino, aquel que avalora la relación de las palabras con las cosas mentadas y que convierte al lenguaje en equivalente de lo real. *Altazor* se abroga la potestad de subvertir ese vínculo, la facultad ontológica de fabular su personal ordenamiento del universo. Por eso *Altazor* consiste en una ontogénesis que asegura a su autor el ejercicio de la total libertad poética, es decir, hipotética. Como corresponde a su condición de lenguaraz, Huidobro opera en el seno mismo del sistema lingüístico para asegurarse una completa autonomía de dirección, de construcción y de asociación, tan vasta como la alianza de la inventiva con la imaginación lo posibiliten. Antes que remedar lo que por fin está fuera del alcance verbal, lo fenoménico exterior, mediante debilitados estereotipos, prefiere instrumentar el cosmos autorrefente y autorregulador del lenguaje. Prefiere desembarazarse de la servidumbre de representar lo real para que la palabra haga efectivas sus propias virtualidades, ponga en obra su potencial de encantamiento y de revelación, instaure fantasiosamente nuevas homologías, o para que la homofonía pueda imponer su musical acorde que la devuelva, por simpatía coral, a la eufónica euritmia —«Ululayu/lulayu»— que acuna, a la «matrisola/matriola», al vagido primigenio: «Ai ai ai a i ai a i i i i o ia».

Ese caer dentro de sí, ese caer de *Altazor* al fondo de sí mismo para rescatar la clave de los sueños cerrados, ese reintegro suyo al subsuelo de intuiciones fabulosas, ese hacer resonar el violín gutural o la cítara plantada en el cuerpo, restitutorios de la palabra intravenosa electrizada de sangre y corazón, esa alucinación ególatra que todo lo anexa y somete a su soberano mandato, esa subjetividad hipostasiada aporta translativamente la imagen cabal de nuestro ser para sí y en el mundo. *Altazor* ofrece paradójica o parabólicamente la representación más comprensiva, más dinámica y más intensa de nuestra experiencia del mundo. Dice nuestra situación en el seno de ese entreverado cúmulo de relaciones que es el mundo, dice poéticamente esa demasía en movimiento, dice ese exceso que —según lo entiende Heisenberg en relación a la física moderna— sólo puede enunciarse

por imagen y paralelamente. Huidobro pasa de una semántica referencial a una relacional y por esa vía recupera el mundo. Pone en juego una pluralidad de contrastes simultáneos de entramado variable; no integra los fragmentos en una ilusoria continuidad lógica, discursiva, cronológica o causal; admite las disparidades y desproporciones tempoespaciales; opera con las brechas, carencias y disritmias; pasa sin transición de lo magno a lo nimio; hace convivir las secuencias nodales con otras que parecen capricho o derroche. Lo autorrepresentativo en *Altazor* es como el mundo: coexistencia de lo disímil, coherencia intermitente, intersección precaria. Es a menudo ruido, rumor de fondo, fragor, furor, catástrofe. *Altazor* figura la fusión conflictiva de horizontes desiguales, la imbricación despareja, la irresolución que mantiene abierto el abanico de virtualidades. La inmanencia de la poética antirreferencial recupera el mundo mediante la referencia metafórica, como entrecruzamiento de nuestro ser en el mundo y el ser del mundo. Las palabras de *Altazor* no son espejos sino ventanas.

APTITUD HUMORÍSTICA EN *POEMAS HUMANOS*

Poemas humanos ha sido objeto por parte de sus exégetas de tratamiento demasiado serio, harto reverente y hasta solemne. Por cierto, este libro está, como pocos, cargado de todo lo vivido, sentido, imaginado y pensado por Vallejo en esa decisiva encrucijada, la de su década postrera en que persona y mundo, compenetrados en la palabra del poeta, sufren los mismos y tremendos avatares, equiparables convulsiones, parecida inminencia del desastre. Por supuesto, los *Poemas humanos* están hechidos de sentido, conllevan esa carga de alta tensión, esa compleja infusión de historia individual y colectiva, de reflexión y experiencia estéticas, de teoría y práctica sociales, poseen esa pujanza expositiva, disquisitiva e inquisitiva, ese poder figural portador de valores simbólicos que a menudo son morales y políticos. En efecto, los *Poemas humanos* están condicionados por una poética y una política no siempre concordantes ni complementarias; presuponen y trasuntan posiciones que encauzan el sentido pero no lo fijan.

Para mi gusto (y en estética el gusto prepondera) las interpretaciones en torno de *Poemas humanos* son demasiado determinativas, taxativas, reglamentarias. No tienen en cuenta la postura fundamental del locutor lírico, el punto de vista a partir del cual todos los poemas se enuncian. Obliteran al humorista, olvidan que el humor es el modo elocutivo inherente tanto a *Trilce* como a *Poemas humanos*. Con tinte más o menos ostensible, esta tintura todo lo tiñe. La vis humorística aparece a veces a flor de piel; así ocurre con «Altura y pelos», «Primavera tuberosa», «Terremoto», «Telúrica y magnética», «Me viene,

hay días, una gana ubérrima, política...», «Considerando en frío, imparcialmente», «Intensidad y altura», «La paz, la abispa, el taco, las vertientes» y «A lo mejor soy otro».

Evidente, el humor impone aquí su desatinado registro, su estilo paródico, su tono burlesco. Y son éstos, en su mayoría, poemas que abordan las cuestiones más cruciales —la condición del hombre y su situación en y ante el mundo, la asunción de lo real exaltante y aplastante, el dolor de existir para la muerte—; el tratamiento humorístico no las escamotea pero, a la par que las toma en sentida consideración, las hace cohabitar, como en la vida, con lo nimio, con lo trivial, con lo intrascendente; restablece la noción de mundo cambiante y variado, el movimiento de vaivén dialéctico entre lo grande y lo pequeño, lo pesaroso y lo ligero, lo constante y lo cambiante, evita la estrechez focal, impide la fijación obsesa, el detenimiento depresivo. Vallejo se libera por el humor de la inmovilidad psicológica, de las hegemonías imponentes, del totalitarismo sentimental, de cualquier dogmática.

A veces el humor aparece ya preanunciado por el título, por una relación entre texto y título comprensible por lo disparatado o desfachatado, por lo burlesco o lo farsesco, como rasgo humorístico. El humor provoca así un desajuste desorientador, abridor del sentido, entre la expectativa despertada por el título y la consiguiente frustración operada por el texto. Por ejemplo, «Altura y pelos» es un título que coaliga una pareja de vocablos antinómicos. Mientras el primero, *altura,* denota talla y connota dignidad, elevación moral o intelectual, el segundo, *pelos,* al decir lo capilar común, provoca, mediante esta prosaica concreción anatómica, no enaltecedora, una desublimación, un descendimiento a lo pedestre. Ambos operan como alusivos, como indirectos indicadores simbólicos a los que el texto para nada se refiere. El título instaura la vis humorística, relativiza los signos, los desdobla, establece una distancia irónica, funda un doble fingimiento: el «como si» propio de toda manifestación poética, relativo a la ficción literaria de primer grado, y el otro simulacro, el humorístico, que parodia el estilo serio. En «Altura y pelos» el título parece carecer de relación literal o figurada con el poema o el título pre-

anuncia la humorada que el texto confirma. El poema efectúa la destitución que el título predice. Se trata de una antropología elemental, de los usos, acciones y expresiones del hombre común, del ser de todos, de lo humano genérico. Vallejo asume aquí la condición de congénere, alude a todo lo que le concierne —identidad, indumentaria, nutrición, transporte, relación, designación— como prójimo, como ejemplar prototípico de la especie humana. Por un lado practica una antipoesía basada en el lugar común («¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?/ ¿Quién no almuerza y no toma el tranvía (...)?»), en la tópica realista («¿Quién no escribe una carta?») y en lo literal («¿Quién al gato no dice gato gato?»); por el otro formaliza de modo manifiestamente retórico el mensaje de lo llano. El poema está sujeto a un molde regular, simétrico, a un canon de regulación muy sutil, a un clímax anafórico. Cada estrofa se compone de dos preguntas de construcción paralela, encabezadas por el repicante *quién* genérico, y dos exclamaciones que son repetición del mismo verso, precedidas por el yo individual. El binomio de yoes obra de tema sujeto a variaciones que establecen una progresiva intensidad emocional: «¡Yo que tan sólo he nacido! (...) ¡yo que solamente he nacido! (...) ¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!» Estos yoes significan que el locutor lírico asume, por el hecho de haber nacido hombre, los actos corrientes, el mundo trillado común a sus congéneres, asume y denuncia humorísticamente, con lúcida indulgencia, el igualamiento por lo bajo —por lo «pelo»—, el sobrepeso de lo consabido, el gravamen que afecta a la condición humana. Este contraste entre lo sólito, lo tópico y la sofisticada configuración, la forma francamente artística, esta contraposición entre la literalidad del mensaje y la literariedad del soporte, forma parte de la vis humorística, hace que el referente pedestre no pueda tomarse al pie de la letra, instala esa irresoluta ambigüedad que relativiza lo literal, que lo torna reversible.

Pocos son los *Poemas humanos* que Vallejo alcanzó a titular. Entre los que su autor rotuló, la mayoría entabla una relación del título con el texto que podemos calificar de humorística. Así ocurre con «Yuntas», donde se recurre, para designar

binomios extremadamente antitéticos, a la prosaica denominación del par de animales de tiro, a la yugada o al casal (como se llama en Hispanoamérica a la pareja sexual). Los opósitos son aquí los mayores, los preeminentes, los universales: vida/muerte, todo/nada, mundo/polvo, Dios/nadie, nunca/siempre, reforzados por el adverbio «completamente». Las parejas antinómicas se yuxtaponen sin *coincidentia oppositorum*, en insoluble discordia. En esta tragicomedia de la disyunción, los contrarios son cada uno absolutos, aplastantes, enfáticos:

Completamente. Además, ¡vida!
Completamente. Además, ¡muerte!

Contraponen su contrariedad sin absorción recíproca, sin síntesis conciliadora. El poema extrema las oposiciones hasta el punto de máxima tensión; tanto las extrema que su maniqueísmo resulta irónico-humorístico. Esta deflagración de los contrarios, impulsada a golpes de timbal por un ritmo redoblante de marcha, provoca una tan grave como irrisoria confrontación, una tan brutal y altisonante incompatibilidad que resulta ambivalente. Sinfonía fantástica de la contradicción, termina en dicotomía tragicómica:

Completamente. Además, ¡lágrimas!
Completamente. Además, ¡risas...!
¡Completamente!

Vallejo se libera de la abrumadora carga, de la disyunción radical y universal por el humor que lo preserva contra tanto absoluto avasallador. También la forma artística, el artilugio patente, el juego retórico tan ostensible, la construcción tan sucinta y empedernidamente anafórica, el carácter dado a cada verso de eslogan categórico, escrito para ser gritado, inyectan a «Yuntas» una alta dosis de humor. El humor actúa siempre como factor de atenuación y desprendimiento. Protege al ego de la absorción anuladora, le otorga una saludable duplicidad. Vallejo está así a la par dentro y fuera de su mensa-

je, a la vez implicado y desligado, preservando mientras puede un margen de autonomía humorística.

En *Poemas humanos* abunda la inflación exclamativa. Los signos de exclamación, al magnificar el mensaje, a la vez que incrementan la vehemencia, le infunden ironía. Tienen algo de declamatorio, de teatral. Signos histriónicos, a menudo enfatizan en solfa. Así sucede en «Telúrica y magnética», poema enumerativo que consiste en una sucesión de construcciones nominales, todas exclamativas:

¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando páranse!
¡Roedores que miran con sentimiento judicial en torno!
¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

«Telúrica y magnética», dos esdrújulos sospechosos por lo rimbombantes, algo *kistch,* aplicados a la sierra peruana, anticipan el tono del poema, que aborda por el sesgo burlesco el acartonado tema de lo nativo. Vallejo toma la autoctonía por el lado irreverente de la parodia patriótica. Con el pretexto de decir la oriundez, concierta la más divertida mescolanza de motivos vernáculos.

Aquí, como en tantos de los *Poemas humanos,* Vallejo recurre a la disparatada disparidad, a la enumeración heterogénea, llena de saltos y sorpresas, sujeta a categorías nómades, a compatibilidades cambiantes, a jerarquías inestables que dejan traslucir una consiguiente relatividad axiológica. A través de la mezcla ocurrente y sin coto, sin remilgos mojigatos, fuera de lo atinado, al margen de la conveniencia social, Vallejo restablece la circulación del sentido en todo sentido; recupera la fluidez y la versatilidad de lo real. El mejor ejemplo de enumeración caótica, de revoltijo referencial y jerárquico, lo constituye, creo, el poema «La paz, la abispa (sic), el taco, las vertientes»; ninguna de sus estrofas supera en divertida disparidad a la primera:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

La enumeración caótica puede prorrumpir en cualquier pasaje, hasta en los poemas más dolientes como «Los nueve monstruos» («¡Cómo, hermanos humanos,/no deciros que ya no puedo y/ya no puedo con tanto cajón,/tanto minuto, tanta/lagartija y tanta/inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!»), en los más acongojados, en aquellos donde Vallejo pugna y se rebela contra lo que lo aniquila, como en «Sermón sobre la muerte» («¿Y la forense diéresis, la mano,/mi patata y mi carne y mi contradicción bajo la sábana?»). Vallejo se asegura así la reversibilidad de lo trágico en cómico y de lo cómico en trágico, de lo serio en ridículo y viceversa; contra lo ineludible e ineluctable salvaguarda mentalmente la viceversa. Tanto esta reversión como la enumeración caótica que Vallejo convierte en confusión humorística dan cuenta de una combinatoria siempre alerta y siempre abierta, capaz de acoger cualquier estímulo para operar sus transposiciones y trastocamientos liberadores.

El vértigo del humor relativiza toda separación estatuida, trastorna todo deslinde riguroso, remueve todo empecinado detenimiento, atenta contra la suficiencia seria. Propenso a la desobediencia, el humor gusta de la desordenada diversidad. Sorpresivo transgresor, ocurrente contradictor, procura que nada ni nadie permanezcan en su posición y condición habituales. El poema «Terremoto» aporta un ejemplo probatorio. En «Terremoto» —título humorístico que designa así el sismo íntimo, el gran desbarajuste de la propia psique— Vallejo opta por el agolpamiento interrogativo-exclamativo, por la yuxtaposición de lo disímil para sugerir las simultaneidades díscolas. Todo a la vez actúa y se atropella

en una tensa coexistencia de tendencias antagónicas. Vallejo recurre a la versión humorística para simbolizar mediante el disparate, por una absurda enumeración de lo dispar, su angustiosa situación existencial, su revolvedero, su atolladero íntimo. Esta diversidad en acto contendiendo simultánea y sin ambages sobre la escena textual evidencia, como en tantos de los *Poemas humanos*, captación plural, ubicua, multifacética, acuidad perceptiva que hace alianza con una especial vivacidad de imagen.

Con este instrumento tornadizo e inconstante que es el humor Vallejo enfrenta la desconcertante movilidad de lo real, la incertidumbre del vivir, su presurosa, impredecible condición. Así Vallejo consigue representar ese punto aleatorio, constantemente desplazado, donde los acontecimientos coexisten en su dispar inmediatez, en el contradictorio sucederse de las singularidades nómadas, antes que sean concatenados por el abstracto discurso de arriba o aglutinados por la atormentada profundidad visceral. El humor constituye una técnica de exoneración y de desdoblamiento. Ejerce la saludable libertad de tomar distancia para preservar el albedrío y proteger la propia integridad. Tal como aligera lo grávido o modera lo imperioso, el humor se mofa de los decálogos categóricos, de las soluciones definitivas, de las verdades que se vuelven eclesiásticas, de las legalidades que subsumen. La sustracción humorística permite entrever otra legitimidad que la convencional, otros modos de existir, una relación más satisfactoria, más humana entre lo subjetivo y lo objetual, entre palabra, persona, naturaleza y sociedad.

Así como las formas modulares, basadas en el paralelismo y la reiteración, extremadamente estructuradas, crean desacuerdos entre continente y contenido que redundan en efecto humorístico, Vallejo aprovecha humorísticamente de protocolos discursivos que desvía de su esfera de origen para trasponerlos a un registro burlesco. En «Los nueve monstruos» parodia la elocuencia parlamentaria, simula como situación elocutiva un discurso en que denuncia ante un vasto auditorio de «hombres humanos», de «hermanos hom-

bres», el insoportable predominio del dolor, su indetenible crecimiento; en su requisitoria, el orador interpela al ministro responsable de esa calamidad:

Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
Jamás, tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!
Jamás, señor ministro de salud, fue la salud,
más mortal
y la migraña extrajo tánta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.

En «Sermón sobre la muerte» remeda la oratoria sacerdotal, aludida en el poema por referencias a este género de alocución generalmente admonitoria o aleccionadora. Vallejo la convierte en autodefensa, en autorretrato desorbitado, en vehemente alegato personal, en humorada transida de aflicción:

¡Loco de mí, lovo de mí, cordero
de mí, sensato, caballísimo de mí!
¡Pupitre, sí, toda la vida; púlpito,
también toda la muerte!
Sermón de la barbarie: estos papeles;
esdrújulo retiro: este pellejo.

Pastiche jurídico-administrativo, «Considerando en frío, imparcialmente» simula el estilo de un decreto; expone, previamente encabezados por un machacante gerundio, los considerandos que fundan la resolución. Desde el comienzo, opta por una solemnidad rimbombante, por una fingida seriedad que pronto redunda en sorna:

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego, mamífero y se peina...

En toda enumeración de *Poemas humanos* hay al menos un miembro que disuena, un disidente que desentona, cuya discordia, al provocar una reversión humorística, afecta a toda la secuencia. La irrisión que ese intruso suscita frustra la unidad de la serie o la pervierte. Tal ocurre con este «se peina» que, obrando de corte sorpresivo, contraviene el tono, el nivel y el alcance del periodo. Y casi siempre esta caída se produce por inesperada intromisión de lo nimio, de lo doméstico. También la estrofa final, francamente farsesca, ocasiona un corte disyuntor que desbarata el protocolo impersonal; lo ridiculiza por la irrupción de una hiperafectividad que anula toda la aparente etiqueta, que cancela toda distancia.

Al igual que varios de los *Poemas humanos,* «Traspié entre dos estrellas» juega con distintos moldes estilísticos, con el aye o lamento («¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!») y con el mandamiento o decálogo («¡Amado sea aquel que tiene chinches (...)!») que dan pie a lo reiterativo y a lo enumerativo. Todas estas transposiciones estilísticas basadas en la reescritura imitativa, en el pastiche se constituyen como literatura de segundo grado, en relación ostensible (o sea paródica) con estereotipos de enunciación. Estas *performances* miméticas producen en el texto al cual se aplican la copresencia de dos registros, el de las fórmulas modales y el de su imitación a lo burlesco. Se trata del traslado de los mismos protocolos de un registro serio a otro bufo que lo desvía hacia su antípoda, como en el caso de la mutación de lo burocrático en lírico. Lo propio se vuelve así impropio y esa impropiedad constituye el efecto humorístico. Este efecto se logra a partir de un modo enunciativo que se traspone exagerando sus rasgos tipificadores.

Vallejo produce también una suerte de humor paródico a partir de lo hiperliterario, mediante un notorio incremento

del afán retórico, recurriendo a expresiones rebuscadas, a rimas tan consonantes que por lo muy manifiestas resultan cacofónicas o a módulos de composición tan reglados y simétricos que redundan en abusivo artificio. Así entabla entre lo hiperretórico del continente y lo estrafalario, lo prosario, lo feo, lo pedestre del contenido una desproporción, un desconcierto humorísticos. La patente literariedad de la forma opera como una contra natura, como un ostentoso virtuosismo sujeto a su propia propensión combinatoria que no condice con la personificación atribulada del mensaje. Esta coexistencia de un doble régimen disyunto por su discordia interna crea un desdoblamiento irónico-humorístico. Mientras la forma tiende a la abstracción arquitectónica se geometriza complaciéndose en dispositivos modulares que la dotan de manifiesta autonomía estética, el contenido resulta expresionista, hace resaltar la impronta de una subjetividad egocéntrica, vehemente, que puja por autoexpresarse.

En «Viniere el malo, con un trono al hombro» se emplea a lo largo de todo el poema el culterano futuro imperfecto de subjuntivo, que produce una impresión preciosista por la pomposa distancia que este inusitado tiempo instaura con respecto a la lengua natural. Enuncia como durativo contingente una acción a la vez condicional y factible. Vallejo acumula verbos en este futuro imperfecto con los que enumera circunstancias virtualmente adversas:

Mostraren disciplina, olor, las fieras,
se pintare el enojo de soldado,
me dolieren el junco que aprendí,
la mentira que inféctame y socórreme...

De efectuarse, tal hipotético acaecer acarrearía al desconcertado locutor lírico su completa descolocación; no sabría a qué atenerse, cómo comportarse ni cómo comprender. Si así ocurriera, el sujeto acongojado de esta peripecia perdería toda asistencia, todo asidero, toda certidumbre. Reforzado por los pronombres enclíticos, el modo artificioso de

enunciación crea aquí una distancia irónica con respecto a la carga de congoja y de consternación que el hablante transmite.

En «Panteón», los adverbios de modo colocados en medio de la columna versal, uniformemente sangrados, inscriben otra columna interna; escanden con su monocorde altisonancia el avance del poema imprimiéndole un rítmico redoble; la sucesión de adverbios monorrimos le infunde un aire de marcha fúnebre, un carácter procesional:

He visto ayer sonidos generales,
mortuoriamente,
puntualmente alejarse,
cuando oí desprenderse del ocaso
tristemente
exactamente un arco, un arcoiris.

Tanto en la disposición como en la expresión, el texto denota una rebuscada regularidad merced a la insistencia en esos rimbombantes adverbios, a la repetición de comienzos («He visto... Vi... y si vi... Y si vi... «), a las construcciones paralelas, a la reiteración terminológica («un arco, un arcoiris... el tiempo... atado locamente al tiempo... la hora.. henchida de dos horas... la tierra, terrenalmente... la lesión de la respuesta... la lesión mentalmente de la incógnita...»). Esta faz de artilugio o de artefacto diseñado con primor, esta «mecánica» que nada tiene de «canto llano» discrepa humorísticamente con la zozobra íntima que «Panteón» deja traslucir. La reglada composición disuena con el sugestivo dislate al que Vallejo, a la par que mucho estiliza, se entrega para minar lo concertante de la superficie. En toda enumeración introduce miembros que deliberadamente desatinan, desconciertan. Su razón es poética, busca la congruencia por desvarío que Vallejo extrema mediante asociaciones insensatas, discurriendo descabelladamente entre términos vinculados por relaciones archisubjetivas de sentido, provocando perplejidad por la sorpresiva irrupción no sólo de metáforas de nexo extraordinario sino también de una alocada concatenación:

Y si vi en la lesión de la respuesta
claramente
la lesión mentalmente de la incógnita
si escuché, si pensé en mis ventanillas
nasales, funerales, temporales,
fraternamente
piadosamente echadme a los filósofos.

En contraste con la proporcionada apariencia del poema, Vallejo establece con lo informe, lo absurdo y lo azaroso un trato intradérmico de carácter humorístico que zapa la simetría. El humor lo mantiene en disponibilidad irónica; lo preserva de toda reglamentación totalizadora, de toda absorción despótica, de todo absolutismo mental o sentimental; lo protege contra toda rigidez, contra todo retículo; lo adapta a la accidentada veleidad de lo real, a lo imprevisible de la vida, a la frágil, a la vulnerable condición humana.

Un poema como «Confianza en el anteojo, no en el ojo» extrema lo repetitivo, lo serial y modular. Está compuesto por un canon que se retoma fielmente en los cuatro cuartetos endecasilábicos con parecido comienzo, desarrollo semejante e idéntico final que reitera tres veces la misma formulación:

Confianza en el anteojo, no en el ojo;
en la escalera, nunca en el peldaño;
en el alma no en el ave
y en ti solo, en ti solo, en ti solo.

Pero para contrarrestar lo reiterativo y previsible del esquema, el sujeto voluble que enuncia esta antitética serie de admisiones y rechazos atenta contra el sentido común, violenta lo consabido; se fía más en el adminículo que en el órgano y, según su personal arbitrio, unas veces confía más en la totalidad y otras, en la parte que la constituye, o elige por privativo designio un miembro de una caprichosa disyuntiva: «Confianza en la ventana, no en la puerta». Para escapar a todo encierro, Vallejo da de las opciones incompatibles una

versión irónica, razona variablemente, a su antojo: practica el sesgo o zigzag humorístico.

Puede también adoptar un tipo de composición preformada, como el soneto, y agregar a su prosodia escrupulosamente obedecida restricciones suplementarias. En «Intensidad y altura» los cuartetos retoman la misma matriz elocutiva («Quiero... quiero... no hay... no hay...») y los tercetos repiten intensificándolo el desiderativo «Vámonos», cuatro veces en posición inicial. Hay además para acentuar los parentescos un juego paronomásico entre los versos iniciales de los cuartetos: «Quiero escribir pero me sale espuma... Quiero escribir pero me siento puma». Tales y tantas similitudes revelan que Vallejo se deja por completo poseer por este artefacto eufónico, por esta caja de música donde el rítmico y rimado módulo impone, sin escrúpulos lógicos, su propia resolución formal. La homofonía triunfa sobre la homología concertando sus descabelladas constelaciones semánticas:

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Así como la horma se aprieta y reglamenta, el sentido desvariando se desmide. Y ese desdoblamiento entre forma extremadamente reglada, entre rigor geométrico y relajamiento del control lógico, liberador a lo loco del sentido, dice universo disyunto, dice discordia que redunda en eficaz efecto humorístico.

«Que me da que me azoto con la línea» constituye otro caso de regulación modular. Su molde insistentemente repetido le imprime carácter enumerativo. Consiste en una colección de preguntas a menudo confrontadas en dísticos antitéticos («Qué me ha dado, que vivo?/Qué me ha dado que muero?»), pero estos contrastes terminantes se relativizan por contigüidad con interrogaciones disparatadas («Qué me da, que me he puesto/en los hombros un huevo en vez de un manto?»). Basta a veces un toque humorístico para provocar la suelta de

los sentidos traslaticios, para producir por desbarajuste lógico la migración categorial, para infundir una inestabilidad, una reversibilidad que contaminan el enunciado íntegro. El humor ejerce así su poder de contagio, su sibilina acción epidémica.

Sin pretensiones naturalistas de convertir al escrito en surtidor espontáneo, en aflujo instintivo que mane de la más recóndita psique, Vallejo se entrega en sus *Poemas humanos* con destreza y deleite notorios al juego retórico, entabla esa fecunda alianza entre lo lúdico y lo humorístico, entre estos talantes vecinos que a menudo y gustosamente se coaligan. Aprovecha, gozoso, de todas las posiblidades que la lengua ofrece para jugar con ella a expensas de las funciones serias. Como campo de esta actividad sujeta a sus propios modos de realización, el lenguaje pierde su funcionalidad comunicativa. El juego —que se autoinstituye, autoestatuye y autodestituye— contraviene la norma de economía, claridad y pertinencia que reglamenta la lengua de los mensajes utilitarios. Gracias a su peculiar manipulación, aplicable a cualquier objeto, provoca alteraciones en toda instancia textual. Propulsado por el ímpetu lúdico-humorístico que todo lo toma y a todo saca de sí, Vallejo subvierte la sumisión de los significantes a los significados, juega con dispositivos estrafalarios, inmoderados avecinamientos fonéticos, efectos de eco, derivas, derivaciones, imágenes desconcertantes, vínculos anómalos, barbarismos, vocablos recompuestos, trastocados, inventados. Vallejo crea una lengua histriónica, lengua recreativa que constantemente se metamorfosea. Con desprendimiento irreverente, con diestro desparpajo, vagabundeando ubicuo de un registro a otro, se mofa de las dignidades establecidas y de los sistemas constituidos, relativiza los deslindes, moviliza las fijezas. El humor, arte de la incisiva tangencia, del acicate lúcido, de la ductilidad irónica y del ingenioso doblez, se confabula jovialmente con el juego para acoger todo estímulo, toda ocurrencia, toda chanza, toda incidencia, para abrir el paso a toda tentativa. Vallejo combina la perspicaz vigilia con la entrega al misterio inquietante del azar. Su acometida lúdico-humorística no quiere circunscribirse ni domesticarse, no hay precepto ni hábito que la

contengan; en sus manos, todo puede ser hecho, rehecho y deshecho.

Para explayar los desbordes que no se dejan encuadrar, para liberar los excesos no codificables, para dar lugar a la experiencia informe, Vallejo juega con el *nonsense* que suele irrumpir como humorada hasta en los poemas más grávidos:

> *A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles*
> *donde índice escarlata, y donde catre de bronce,*
> *un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.*

(«A lo mejor, soy otro...»)

Para posibilitar la reversión de lo que tanto lo oprime, para contrarrestar la pesadumbre del orden adverso que lo agobia y abate, lúdicamente lo revuelve y lo trastoca. Recurre a menudo al retruécano («¡Paquidermos en prosa cuando pasan/y en verso cuando páranse!»; «con su prosa en verso/con su verso en prosa»; «la oruga tañe su voz/y la voz tañe su oruga») porque le place ese juego de inversiones que insinúa mundo versátil captado en su ambiguo movimiento. O libra su escritura al vaivén y las variaciones en torno de un tema:

> *Ladrones de oro, víctimas de plata:*
> *el oro que robara yo a mis víctimas,*
> *rico de mí olvidándolo!*
> *la plata que robara a mis ladrones,*
> *pobre de mí olvidándolo!*

(«Por último, sin ese buen aroma sucesivo...»)

El oro y la plata, correlativos y antagonistas, reaparecen en «Al fin, un monte», donde trocan y trastocan su carga simbólica («oro de plata y plata hecha de oro/... /filones de gratuita plata de oro»). El poema resulta para Vallejo, que también aspira a autorrepresentarse por entero, a transmitir intensa, veraz, integralmente su vivir, una *performance* placentera, un impulso gustoso que satisface su fruición lingüística, sus ganas

de jugar con las palabras. Por eso da curso a esa destreza malabar que hace que los vocablos pirueteen, viren, se permuten; de ahí la frecuencia de ese juego contrapuntístico del tema y sus variaciones que tiene casi siempre carácter humorístico. Así lo evidencian las «pareadas palomitas/... /Las palomas saltando, indelebles/palomas olorosas» del poema «La vida, esta vida... «, o el «pilar otro/ pilar en duplicado, pilaroso» de «Un pilar soportando consuelos...», o el «hombrecillo,/hombrezuelo,/hombre con taco...» invocado en «De disturbio en disturbio...», o el ojo y la oreja de la cumpungida y a la vez divertida reclamatoria que se titula «Los nueve monstruos»:

Invierte el sufrimiento posiciones, da función
en que el humor acuoso es vertical
al pavimento,
el ojo es visto y esta oreja oída,
y esta oreja da nueve campanadas a la hora
del rayo, y nueve carcajadas
del trigo, y nueve sones hembras
a la hora del llanto, y nueve cánticos
a la hora del hambre, y nueve truenos
y nueve látigos, menos un grito.

A la esfera de las variaciones en torno de un canon pertenece también el juego anagramático o paronomásico, como ése del soneto «Sombrero, abrigo, guantes»: «Importa que el otoño se injerte en los otoños/importa que el otoño se integre de retoños». Al igual que la homofonía, también las categorías gramaticales devienen objeto lúdico; Vallejo las torna intercambiables, las vuelve vacilantes; las delimitaciones gramaticales tambalean; cualquier sustantivo puede adverbiarse («corazónmente unido a mi esqueleto») o verbalizarse («he aquí que caliente, oyente, tierro, sol y luno»). El torbellino lúdico-humorístico todo lo remueve, todo lo revuelve; el desmadre lingüístico ocasiona también un desarreglo lógico-categorial. Familiarizado con el ciego y sordo absurdo, conociendo las jugarretas que la suerte depara, Vallejo se deja llevar por lo aventurado y eventual, por el lance de dados. Atento a las tra-

moyas que las palabras urden entre sí, Vallejo las deja afluir sin embarazo a su escritura para que en ellas hagan de las suyas, lo que les place. No subordina el poema al principio de necesidad o de razón suficiente. A partir de una aprehensión imaginante del mundo, no busca la concordancia literal, la correspondencia lineal entre palabra y pensamiento. No quiere eludir el libre flujo del lenguaje que conlleva la otra coherencia, la del sujeto entrañable. Por eso con frecuencia se disloca, se dispara a lo loco, disparata: «Importa oler a loco postulando/¡qué cálida es la nieve, qué fugaz la tortuga,/el cómo qué sencillo, qué fulminante el cuándo!» El equívoco se instala a sus anchas, se convierte en el móvil de la expresión. Vallejo faja la doctrina, suelta el animal que lleva adentro, apela a la lógica aromática y el disparate se implanta como lo que es, premisa humana:

Un disparate, una premisa ubérrima
a cuyo yugo ocasional sucumbe
el gonce espiritual de mi cintura.
Un disparate... En tanto,
es así, más acá de la cabeza de Dios,
en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo
de la bestia, en el hocico del alma.

(«Tengo un miedo terrible de ser un animal...»)

La lengua responde así a su propio estímulo; se atiene a su dinámica intrínseca, a la impulsión verbosa, imaginal, sin preocuparse por la verosimilitud. Se desliga con desparpajo de sujeciones realistas —no de lo real sino del realismo—, rompe el pacto mimético, se dispensa de la observancia racional y se pone a funcionar desatinadamente, es decir, a su gusto, según sus peculiares posibilidades de despliegue. En Vallejo, la palabra, si bien no se ausenta del mundo, lo redispone de acuerdo con pautas personalísimas. Liberada de ataduras objetivas, de las asignaciones y designaciones de lo real admitido, de las convenciones de la comunicación eficiente, la lengua del lúdico arbitrio ejerce fruitiva, inventivamente su múltiple, multívo-

ca potencia. Los *Poemas humanos* instalan un juego dialéctico entre el pesaroso principio de realidad y el ligero, el alígero principio de placer, entre lo que subsume y lo que libera, apelando a la ductilidad, a la duplicidad humorística no sólo como *modus operandi,* también como *modus vivendi.* En efecto, el humor y el juego operan como mediadores entre lo favorable y lo adverso, entre intimidad y alteridad, entre la omnipotencia intrapsíquica y el limitativo control de lo real externo. El humor, en tanto conciencia irónica, o sea, conciencia indecisa, perpleja, es el mejor intermediario entre lo trágico y lo cómico, pues propicia el balanceo y la transacción entre estos copartícipes antagónicos de nuestra existencia.

En esos interregnos fastos en que Vallejo desbarata el código de la comunicación socializada, cuando el principio de placer impera, el poema se mueve a sus anchas; dedicado al derroche de signos, se vuelve liberal, munífico, disfruta a fondo de su propia solvencia. Ejerce entonces su soberanía estética; ostensiblemente se convierte en lo que siempre es: un ente de ficción conformado según sus protocolos intrínsecos, situado en un tiempo y en un espacio especiales, espectrales, separado del mundo aunque lo represente. Exterioriza entonces todas las virtualidades fantasiosas, fantasmáticas, da libre curso a las asociaciones advenedizas, da la plabra a la invectiva de las pulsiones díscolas, da la oportunidad a la experiencia infusa, da acceso a las impulsiones motrices, sensoriales, sensuales. Libera toda la energía creadora. Sonsaca sin ambages el intrincamiento excitante de la subjetividad que va a remodelar a satisfacción la experiencia objetiva.

Vallejo juega el juego del ser en devenir, multivalente, multidimensional, multidireccional. Abierto a todos los posibles, el poema se deja llevar por la potencia hipotética, por el despliegue errático del mundo en tanto juego. A partir del pensamiento conjetural, el mundo se desenvuelve como juego, a través de aprehensiones diversas, de variadas intuiciones, de presunciones diferentes. El juego arma y desarma sus figuras para sugerir los múltiples y móviles modos de coexistencia del hombre y del mundo. El hombre genera su juego y es a la par generado por el juego. El juego de Vallejo se entabla entre lo

que recíprocamente se personaliza y se mundaniza; se inscribe en el juego del mundo a la par que lo transcribe. Escritos en la víspera del acabóse, al borde del sepulcro, cuando se espía «el momento de apagar con su sombra su tiniebla», los *Poemas humanos* combinan la calma con la tormenta, aúnan fuerza y precariedad. Juegan el juego radical, aquel que al configurarse y desfigurarse engloba todas las significaciones y su negación; juegan con todo y tan a fondo que hacen vacilar la frontera entre juego mayor y juego menor, entre vida y poesía.

La ofensiva lúdico-humorística, esa afrentosa y afectuosa francachela, adquiere su máxima eficiencia cuando Vallejo la dirige a su propia persona, cuando redunda en automofa. En lugar de un preclaro epicentro elocutivo, dotado de una personalidad configurada, de adquirida dignidad, de alteza, el sujeto que en los *Poemas humanos* se enuncia es cambiante, estrafalario, excéntrico, está constantemente desplazado. Ego burlesco, se autofigura como antihéroe, pasible de cualquier impedimento, torpeza o carencia; cómicamente, se menoscaba o se pone en ridículo. Como recurso de igualación por lo bajo, de descendimiento contrapuesto a todo lo que ilusoriamente encumbre o magnifique, Vallejo alude a menudo al ámbito doméstico, a lo casero («Examinando, en fin,/sus encontradas piezas, su retrete...»), a los actos deslucidos («Ya va a venir el día, ponte el saco./Ya va a venir el día; ten/ fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona»), a las cosas corrientes («la llave, mi sombrero, esta cartita para todos»).

En oposición a la intimidad prestigiosa, la de los vericuetos del alma estremecida, Vallejo remite a la otra, la del aseo («a juzgar por la altura de los astros,/por el peine y las manchas del pañuelo»), la de las prendas interiores («De este banco me voy, de mis calzones»). Lo personal no está sólo revelado por la introspección o la exteriorización psicológicas. Contra el exceso de subjetividad ególatra, Vallejo abunda en referencias a su cuerpo, omnipresente en *Poemas humanos.* Las indicaciones somáticas no suelen ser las del decible ennoblecedor. Comportan lo antilírico, obran por deflación humorística, mencionan lo craso y grueso, lo genital («el prepucio directo, hombre a golpes») y lo digestivo («Váca mi estómago, váca mi yeyuno»),

puntualizan partes y funciones sin prestigio («Tú sufres de una glándula endocrina, se ve»). Contra la impostura del ser aparente, contra el abuso de lo metafísico, contra el exceso de espiritualidad, el humor, para disipar toda ilusión, insiste en lo físico, en lo tangible («Hoy me palpo el mentón en retirada»). A lo incorpóreo celestial, opone lo corpóreo terreno («Restituyete al corpóreo panal»); a la abstracción abusiva, la sentida y dolorida concreción de carne («fibra de mi corona decarne») y hueso («Jueves será, porque hoy, jueves que proso/estos versos, los húmeros me he puesto»). A despecho de lo demasiado imponderable, el humor, que desidealiza y desublima, recurre a la inmediata materialidad del cuerpo. Y como formando parte de ese cuerpo del que Vallejo más padece que goza, está muy presente su ropa, la que siempre lo cubre y acompaña: su segunda piel. Por reversión axiológica —otro recurso humorístico—, la vestimenta cargada con la humanidad del portador adquiere rango protagónico:

Y me alejo de todo, porque todo
se queda para hacer la coartada:
mi zapato, su ojal, también su lodo
y hasta el doblez del codo
de mi propia camisa abotonada.

(«París, octubre 1936»)

Incluso los calcetines («Unto a ciegas en luz mis calcetines,/en riesgo, la gran paz de este peligro») pueden convertirse en conductores de la desasosegada subjetividad del poeta, en vectores de efusión lírica. En lo tocante al autorretrato burlesco, Vallejo propende a presentarse de entrecasa, en mangas de camisa («con mis apocamientos en camisa») y en zapatillas («El placer de esperar en zapatillas/de esperar encogido tras de un verso»). A fin de contrarrestar la etiqueta, el enaltecimiento ceremonioso, toda pomposa prosopopeya, opta por el acercamiento más familiar con respecto al lector, por una confianza inafectada, por mostrarse como es, sin aparentar señorío, en privado, exento de solemnidad indumentaria. Este humorístico desdén de las convenciones sociales opera por

deflación; provoca, merced a la puesta en ridículo de quien se autorrepresenta, una ruptura del protocolo. Descendiendo del estilo alto e igualándose conforme al común de la gente, el retratado se identifica como el prójimo más próximo, como hombre llano.

Vallejo acumula adjetivos para personalizar al máximo el retrato. Las series de calificativos dispares le sirven para restablecer la singularidad cualitativa y nómade («Lo sé, lo intuyo cartesiano, autómata,/moribundo, cordial, en fin, espléndido»), para individualizar, a través de la agitada coexistencia de atributos que discrepan, al ser móvil y mudable («¡Loco de mí, lovo de mí, cordero/de mí, sensato, caballísimo de mí!»). Sirven para decir por el humorístico dislate lo indecible; proponen una sugestiva aprehensión de lo indefinible: esa fervorosa mezcolanza que es el hombre («el bimano, el muy bruto, el muy filósofo») captado en su vívido tránsito, no como unidad estable en una relación prevista consigo, con los otros y lo otro, sino como embrollo dinámico, en tanto contradictorio cúmulo. Contra la congruente trabazón del retrato ideal, el humorista ofrece un perfil indeciso, una figura informe, desproporcionada, defectuosa; reincorpora las vicisitudes, lo fluctuante, lo accidental y lo confuso; es decir, lo real de lo real:

Relátate agarrándote
de la cola del fuego y a los cuernos
en que acaba la crin su atroz carrera;
rómpete, pero en círculos;
fórmate, pero en columna combas;
descríbete atmosférico, sér de humo,
a paso redoblado de esqueleto.

(«Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimas...»)

Tan tangible, tan terráqueo, tan carnal es el afectuoso locutor de los *Poemas humanos*, ese «tan hombre hasta ese punto», tanto desciende o retrocede que a cada rato tropieza y se embaraza con su animalidad. Nos la recuerda con frecuencia. Se llama a sí mismo «gravísimo cetáceo», incita a la bestia que

lleva consigo a que piense, porque lo aflige «un miedo terrible de ser un animal». Sabe que debe mantener al antropoide a raya («Cierra ambas grutas al sañudo antropoide»). Vallejo padece de la puja con su cuerpo, se defiende del íntimo desorden, de esa pujanza oscura y densa, de la instintiva inconciencia que tira para abajo, del «hércules autónomo», del «híbrido colmillo», del yo atrabiliario que le agarra el alma:

Tú sufres, tú padeces y vuelves a sufrir horriblemente
desgraciado mono,
jovencito de Darwin,
alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio.

(«El alma que sufrió de ser su cuerpo»)

Mono humanoide, «inmenso documento de Darwin», «diáfano antropoide», tales designaciones, tales disminuciones las usa Vallejo para rebajarse, para descalificarse humorísticamente, para recordarnos nuestra originaria condición zoológica, para representarse desdoblado por el divorcio entre «la sien legislativa» y la lúbrica bragueta, entre el bimano bruto y el filósofo, para ironizar en torno de su «ciclo microbiano», de su gusanera interna, de ese cuerpo que, debilitado por las privaciones, lo postra.

El humor decapa. Irreverente, quita todo lo que no es consustancial a la ipseidad. Despoja del exorno, de lo añadido, de lo superfluo. Arranca las máscaras. Todo lo relativiza para dejar lo primordial, dejar al hombre inmerso en el accidentado tiempo que lo acaba, dejar a Vallejo arrojado a su precaria y enigmática temporalidad, dejarlo a la intemperie. El humor ensaya, osa todas las formas irrespetuosas; profanador, recurre a la incisiva insolencia, a la broma inclemente para concentrarse en lo esencial. Vallejo muestra cómo el sentimiento, pasado por el tamiz de la burla clarividente, se clarifica, cómo se desnuda el ser que el humor desguarnece de falsas apariencias, de presunciones ilusas, priva del narcisismo o de la egolatría. Vallejo prueba que el humor asegura la máxima disponibilidad, la mayor libertad. La conciencia humorística, conciencia

inacorde, constantemente revoca sus credos, revé las sacrosantas premisas, sin cesar cuestiona toda convicción afirmada, reaviva la problemática, a cada rato masacra fantoches, recrea sus propias creaturas. El humor desbarata los sortilegios, arruina los éxtasis, pervierte toda fabulosa hipertrofia. Golpe prohibido, ilegítima cuña procedente de otro orden, risible encontronazo, misterio cómico, el humor es un arte demoníaco, actúa como el diablo, genio mimético, genio anómalo, obra por rebeldía y por sorpresa.

Arte traslaticio, el humor es como Vallejo; no es lo que es; siempre es otra cosa.

España, aparta de mí este cáliz: ¿POESÍA PROSÉLITA?

1. El agolpamiento póstumo

En el otoño de 1937, la conmoción provocada por la guerra de España, más un sentimiento agónico de vida acumulada, más una carga de palabra postergada, más la proximidad cada vez más imperiosa de la muerte producen en Vallejo un estallido poético. Escribe en un rapto el ciclo *España, aparta de mí este cáliz* y luego, la mayor parte de los textos que integran *Poemas humanos.* Escribe a diario, produce noventa poemas en tres meses. El 13 de marzo de 1938 cae postrado. Guarda cama hasta su muerte, sobrevenida el 15 de abril, un Viernes Santo. Vallejo muere de España y muere de privación, minado por muchos años de miseria. Vallejo vive de nada y muere de todo. «En suma», dirá, «no poseo para expresar mi vida sino mi muerte». La muerte lo acecha, pertinaz, invasora, en cada recodo de la vida. Corre a la par de su escritura y la atraviesa, desde el comienzo, desde *Los heraldos negros,* en irrupción creciente; pasa por *Trilce,* multiplicando sus fúnebres marcas, y acomete, como nunca, en el libro postrero.

Ya en uno de los escasos poemas posteriores a *Trilce,* separados en las últimas ediciones de la poesía completa bajo el título hipotético de *Poemas en prosa,* Vallejo, el huérfano perpetuo, imagina un encuentro con la madre, «muerta inmortal», que avanza, «de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte». La madre lo halla envejecido, más hombre y menos hijo. Vallejo se duele de esa distancia de tiempo y

mundo, exilado de su Perú natal, de lo materno, en «un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande». La muerte, con su violencia temporal, con su «nómina de huesos» —tal es el título que Vallejo prevé para esta colección—, se enseñorea en la mayor parte de los textos escritos entre 1923 y 1936. Ellos prefiguran ese cúmulo volcánico del fin final (fines del 37 y fin de la existencia). Las prosas poemáticas, con algo de homilía y de peroración, como los poemas en verso, combinan un ahínco a menudo irónico en lo literario protocolar, es decir en lo retórico, con un desnudamiento del ser, con una unción doliente, con el aliento de su inmensa, de su conmovedora humanidad. Vallejo se muestra cada vez más como sujeto que padece de ser hombre, como representante de lo humano por antonomasia que se propone abordar lo humano esencial, en su inmanencia y en su trascendencia. *Poemas humanos* constituye, en sentido pleno, una antropología poética.

Si bien esta serie continúa la escritura de *Trilce* —prolonga la libertad metafórica, los avecinamientos contrastantes, los efectos humorísticos, la variedad léxica, los prosaísmos, la crudeza somática—, no se trata ya de poesía programática o experimental regida por un afán de novedad o de modernidad. Vallejo se instala en una escritura hecha carne, interiorizada, se expresa en su verbo ya encarnado. La versificación se vuelve más regular, los ritmos más uniformes, las formas más simétricas, más modulares. Los poemas se clarifican, cobran mayor unidad temática y dirección más neta. La voluntad de sentido prima sobre la voluntad de estilo.

Vallejo escribe su poesía en situación de término o clausura, como en la víspera de su definitiva partida. En «París, octubre 1936» dice:

De todo esto yo soy el único que parte.
.....
Mi defunción se va, parte mi cuna,
y, rodeada de gente, sola suelta,
mi semejanza humana dase vuelta
y despacha sus sombras una a una.

Lo tanático inspira, impele esta palabra íntima. Exteriormente, Vallejo, que gana mal su sustento, trabaja en el periodismo. Casi a diario escribe artículos sobre temas de actualidad, incluso crónicas mundanas, que publica en periódicos casi todos peruanos. En 1928 viaja por vez primera a Rusia. Adhiere al socialismo revolucionario, estudia la teoría marxista, se liga con el movimiento comunista y adoctrina a obreros españoles, exilados en París. Expulsado de Francia por razones políticas, se instala durante dos años en Madrid. Se vincula con los poetas españoles; hace amistad estrecha con Juan Larrea. José Bergamín prologa la edición española de *Trilce,* que incluye un poema de Gerardo Diego. En 1930 Vallejo publica una novela proletaria: *El tungsteno* y comienza a escribir teatro de tesis. Durante su estada madrileña, presencia el nacimiento de la República Española. Consigue el primero y único éxito editorial con su libro *Rusia en 1931,* donde reúne las crónicas sobre la Unión Soviética aparecidas antes en un quincenario madrileño. Otros libros, como *Rusia ante el segundo plan quinquenal, El arte y la revolución, Contra el secreto profesional,* escritos durante esos años febriles, serán editados mucho después de la muerte de Vallejo. De regreso a París estalla la guerra civil española, conmoción que lo remueve hasta el tuétano. Este «universal desgarrón» lo moviliza política y poéticamente. Acude a Barcelona, va a Madrid, donde participa en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, visita el frente de batalla y, de regreso a París, promueve la fundación del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española. Esta presión histórica, asumida plenamente, plenamente subjetivada por Vallejo, precipita la génesis de *España, aparta de mí este cáliz.* El título del último poema sirve para designar el ciclo de quince. Vallejo parafrasea la oración que Jesús, acongojado ante la inminencia de su sacrificio, dirige a su Padre en la noche oscura del huerto de Getsemaní (San Mateo, 26.39; San Marcos, 14.36; San Lucas, 22.42). Vallejo destina el mismo ruego a esa madre y maestra universal que es para él España, la España esclarecida, la de Cervantes, Calderón, Quevedo, Santa Teresa, Goya, en lucha contra la España

negra, la España popular, republicana, «primera potencia de martirio», que se bate por el hombre para imponer una eternidad humana, la del proletario que muere de universo, la de los campesinos redentores, la de los voluntarios de la vida que acuden para matar la muerte. Esa España es para Vallejo encarnación de la máxima humanidad. Vallejo la exalta con la convicción de que en España se está jugando no un destino nacional sino la suerte del mundo. Esta guerra concierne a todos los hombres. La pugna no es, como lo prueba esa historia y su larga secuela, entre banderías locales sino entre lo vital y lo letal, entre el progreso y el atraso, entre democracia y dictadura, entre mundo abierto y mundo de clausura; por eso Vallejo anhela españolizar toda la tierra:

para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

(«Batallas»)

A la vez himno, proclama, lamento y profecía, *España, aparta de mí este cáliz* pertenece al género de la poesía de combate. Es palabra militante proferida por un escritor comprometido con la causa antifascista. Constituye un discurso de intervención en apoyo del pueblo en armas. Pero a la vez, en este acto de beligerancia verbal, la polarización política está contrarrestada por la plurivalencia, por un mensaje multívoco, profundo, vehemente, henchido de sentido. La guerra justiciera es también dominio de la muerte, imperio del «padre polvo», atroz desangramiento:

¡Onzas de sangre,
metros de sangre, líquidos de sangre,
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
y sangre muerta de la sangre viva!

(«Batallas»)

Vallejo, estremecido por el sufrimiento colectivo, por la «imagen española de la muerte» —así titula al poema V—, no se permite ningún optimismo por consigna. La guerra civil española es vaso de lágrimas, inmolación heroica, bestial masacre. La representación de la contienda es en Vallejo acongojadamente efusiva, colmada de exclamaciones no de euforia sino de estremecimiento. El ciclo comienza con un himno, pero no exultante, y termina con un réquiem. Vallejo es dubitativo y doliente. Tiene una actitud crística y crítica. España debe cuidarse tanto de los leales como de los desleales, de las víctimas como de los victimarios. «¡Cuídate, España, de tu propia España!», dice en el poema XIV:

¡Cuídate de los que te aman!
¡Cuídate de tus héroes!
¡Cuídate de tus muertos!
¡Cuídate de la República!
¡Cuídate del futuro...!

En Vallejo no hay nunca esquematismo ideológico ni prédica maniquea. Nunca su poesía es axiomática, nunca taxativa. No obedece a ninguna cartilla, no pertenece a ninguna clerecía. No enajena ni la especificidad de lo poético ni la contradictoria pluralidad de lo real. En *España, aparta de mí este cáliz* —todo lo benéfico— el augurio de justicia venturosa, la profecía paradisíaca de un mundo de amor fraterno donde los hambrientos serán saciados y los desharrapados, arropados, donde los niños, poseedores para siempre del alfabeto, seguirán creciendo protegidos por la España Maternal, la loa a los héroes positivos, a los mártires paradigmáticos —todo lo benigno— se entrama con lo trágico, con

lo funesto, con lo apocalíptico. Aquí cohabitan vigor y llanto, entusiasmo y pesadumbre.

LA GÉNESIS RAPSÓDICA

Una circunstancia que mancomuna la presión histórica con la subjetiva obra como detonador de esta explosión poética. Una conmoción que lo moviliza integralmente y cuya pujanza abate toda retención le permite a Vallejo superar su bloqueo y provoca un derrame incesante, una hiperproducción febril que sólo cesa con el cese del locutor lírico, con su postración y su muerte.

Presumo que todos los libros poéticos de Vallejo provienen de descargas estremecedoras. Se generan por excentración, en estado de trance, convulsivamente, como surgimiento imperioso, a borbotones. Se generan por incontenible henchidura que puja por ser evacuada, a consecuencia de un cúmulo, de un colmo contenido cuya presión monta hasta provocar el estallido psíquico y su consiguiente expansión. Vallejo no puede ser programático, voluntarista, proyectivo, no puede ni quiere componer poesía artesanalmente, por mera determinación consciente. Para Vallejo lo poético no es facultativo, se liga con estro. Vallejo ha postulado siempre, en todas las escalas de su itinerario, una poética neorromántica, vitalista, extática, sujeta a mandato interior, al dictamen íntimo, al imperativo entrañable, donde concurrencia del mundo con su mundo se vincula con inspirada ocurrencia. La poesía aflora de la profundidad psicosomática. Vallejo espera la corazonada, la incitación subliminal, el impulso apasionado y pulsional, la imantación iluminativa. Su palabra poética, aquella que lo embarca y embarga por completo, la de la implicación total, aquella donde el juego se juega al todo por el todo no puede sino ser pletórica, expulsada, transida, marcada por un nacimiento estertóreo. Pero a partir de ese parto, de esa puja extática, Vallejo, dotado de una conciencia reflexiva, propenso a la cavilación analítica, capaz de cualquier manipulación conceptual, va a enriquecer ese aflujo fervoroso, ese desborde por convulsión intrapsíquica con todos sus contenidos de conciencia.

En *España, aparta de mí este cáliz* se da el mismo entramado que en *Trilce* antes y en *Poemas humanos* después, el mismo entrelazado potenciador entre desborde sentimental, experiencia concreta, arbitrio imaginativo, desplante lingüístico y examen intelectivo. Los desvíos, las traslaciones, las reversiones o las subversiones de Vallejo indican siempre la acción de un manipulador que opera con conocimiento pleno y vivaracho de la carga significante de cada vocablo empleado. Vallejo obra transido pero con máxima inteligencia lingüística, con máximo entendimiento.

POÉTICA Y POLÍTICA

España, aparta de mí este cáliz es poesía de circunstancia o sea poesía ocasional. Pero el evento que la inspira no es individual, pertenece a la historia colectiva. Para Vallejo, la guerra de España no es meramente nacional, no concierne sólo a un dominio lingüístico-cultural sino a la comunidad máxima: a la humanidad. En la guerra de España se decide el curso de la historia mundial. Esta circunstancia bélica motiva en Vallejo la más emocionante intersección entre orbe personal y orbe comunitario, entre mandato subjetivo e imperativo político.

Vallejo encuentra en España, a partir de su residencia en Madrid, su comunidad de origen y la comunidad al alcance. Se establece allí durante un bienio bullente, en plena eclosión de la generación del 27, en plena efervescencia artística y cultural, en plena renovación política. Vallejo restablece con la España republicana el vínculo genealógico, halla en ella fundamento, recupera una ligazón materno-filial. Encuentra allí savia idiomática, satisfacción política y literaria. Su itinerario español se asemeja al de Neruda, aunque sea menos notorio, menos ostentoso. Ambos son editados por José Bergamín, avizor y receptivo con respecto al novedoso aporte hispanoamericano. Ambos escriben sendos libros sobre la guerra de España, impresos los dos en el frente de batalla por Manuel Altolaguirre. Ambos participan conjuntamente en organismos de apoyo a la causa republicana. España satisface las esperanzas

socialistas de Vallejo, quien se consustancia por completo con esa España benéfica, luminosa, generosa y proletaria.

España, aparta de mí este cáliz proviene de un compromiso plenamente asumido por su autor, pero no es poesía de tesis destinada a expresar las posiciones doctrinarias de un poeta políticamente embanderado. La manifestación ideológica es uno de los componentes imbricados y puestos en interacción por la compleja dramaturgia del libro. La representación es parcialmente política y globalmente antropológica. Veamos cómo permanece y cómo se transforma la poética de Vallejo con respecto a lo político a través de cuatro artículos manifestarios donde Vallejo explicita sus opciones estéticas. El primero, titulado «Poesía nueva», apareció en julio de 1926 en el primer número de *Favorables París Poema,* la revista que Vallejo editó con Juan Larrea. Concierne aún a la poética de *Trilce.* Desde entonces Vallejo brega por una modernidad entrañable, vivencial, modernidad asimilada e introyectada hacia el fuero más íntimo. Vallejo trata de amalgamar modernidad con personalidad profunda. Aquella no consiste en hacer el inventario de novedosas invenciones, en la mención expresa de la utilería tecnológica, sino en la asimilación de la nueva experiencia de un mundo radicalmente transformado por la era moderna, por la ampliación y la modificación radical del horizonte de conciencia. Todo ello debe transfundirse en una sensibilidad distinta. Para Vallejo modernidad implica forjar una poesía que represente el apropiamiento personal, vital, en carne propia, del nuevo condicionamiento intelectual, social y psicológico. La poesía auténticamente contemporánea manifiesta la aprehensión interiorizada de la movilidad relacional, de las simultaneidades antitéticas, de las compatibilidades inéditas, de las ubicuidades traumáticas, de las identidades desdobladas, del desasosiego existencial; ella trasunta la profusa y confusa disparidad de lo real. Vallejo propone no una mímesis sino una ascesis vanguardista, signada por la necesidad interna, sujeta a un mandato de autenticidad.

Sus artículos sobre cuestiones de estética constituyen casi los únicos textos teóricos, programáticos o proyectivos de que disponemos en tanto proposición de una poética. Paradójica-

mente, estos textos provienen del largo periodo en que Vallejo no escribe poesía. Permiten, no obstante, presumir su evolución estética. En 1927 publica en *Variedades* un balance y perspectiva que titula «Contra el secreto profesional». Allí se despacha contra las imposturas de la literatura latinoamericana, carente, según Vallejo, de fisonomía propia. La supresión de la puntuación, los recursos ideográficos, la temática modernólatra, la metáfora insólita, los descalabros tempoespaciales, las locomociones vertiginosas, la conciencia social, características del espíritu nuevo, son servilmente imitadas por los poetas de Hispanoamérica. Estos descastados resultan incapaces de expresarse con voz propia, de concebir una preceptiva original, conciliada con la propia historia. En América, tales préstamos no promueven la revelación y la realización autónomas. La impostura no nutre, debilita. Vallejo la condena no en aras de lo vernáculo nacional o continental, sino de una autenticidad relativa a lo humano esencial. Contra estas importaciones epidérmicas, Vallejo reclama un «timbre humano», un «latido vital y sincero»; reclama emoción natural, honradez espiritual, autoctonía tácita o sea raigal.

De 1927 data otro artículo, «Los artistas ante la política», indicativo de la transformación ideológica que se va operando en Vallejo. Allí declara que todo artista es ineludible, inevitablemente un sujeto político. Pero su acción específica no consiste en propagar un catecismo, en hacer propaganda doctrinaria. Tampoco en conducir a las multitudes, en orientar el voto o promover una revolución económica. El poeta no debe asumir funciones cívicas o pedagógicas; no debe divulgar ideas cuajadas o suscitar emociones convencionales en relación con los tópicos políticos. Le corresponde sobre todo ejercer su poder de gestación política, «creando inquietudes y nebulosas políticas»; le corresponde plasmar «una nueva materia prima política en la naturaleza humana»; promover una remoción medular: «remover, de modo oscuro, subconsciente y casi animal la anatomía política del hombre». El artista tiene que estimular la aptitud de creación política. No se limita a cultivar en terreno político; aspira a transformar la química de ese suelo. Su papel, no supeditado a la opinión, es intrapolítico, previo a

toda filiación partidista. Según Vallejo, cabe al artista concebir «los profundos y grandes acueductos de la humanidad».

Esta noción de «nebulosa política», lo político en estado de incandescencia magmática, como conglomerado plasmático, como moción de humanidad esencial, este nexo entre lo político y la naturaleza humana o esta definición de poesía política como «taumaturgia del espíritu» corresponde cabalmente a la poética implícita en *España, aparta de mí este cáliz.*

No hay en la evolución estética de Vallejo, la que va de *Trilce* a *Poemas humanos,* modificaciones radicales. Se efectúa más bien un enriquecimiento intelectual que va a redundar en una poética más reflexiva, de ahondamiento de su experiencia personal, política y artística. Su pensamiento revela mayor amplitud de perspectivas, lleva la marca de la estimulación parisina, de variadas lecturas y de viajes influyentes, de las idas a Rusia y del bienio madrileño, lleva la marca de contactos múltiples y de confrontaciones incitantes. A pesar de su pudor, de su recato y de su parquedad, no obstante su reticencia con respecto a las relaciones mundanas, Vallejo ya no es un solitario circunscripto a su padecer individual. Su adhesión al socialismo revolucionario lo vincula a una comunidad internacional, lo convierte en integrante de una fraternidad activa. Le infunde un ideal alentador y lo liga con una causa saludable. Lo inserta como actor en un proyecto histórico, en un proceso colectivo. Lo convierte en un poeta consciente de su función social y dispuesto a cumplirla, a cargar su palabra de contenido social, a «responder a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes» [1]. Pero para Vallejo toda interpretación poética de lo político debe ser «sanguínea». El materialismo histórico al convertirse directamente en programa artístico produce «versos desprovistos de calor entrañable y sentido, suscitados por factor exterior y mecánica, por calefacción artificial» [2].

[1] Vallejo se refiere al «arte socialista». *Vid.* César Vallejo: *El arte y la revolución,* Barcelona, Laia, 1978, p. 39.

[2] Así califica Vallejo la poesía política de Maiakovsky. *Ibid.*, p. 149.

«Las grandes lecciones de la guerra de España», artículo fechado en París, en febrero de 1937, precede por pocos meses a la redacción de *España, aparta de mí este cáliz*. Aclara sin duda la preceptiva que rige la génesis de este ciclo poético. Vallejo parte de un diagnóstico histórico para demostrar la ineficacia de toda oposición intelectual a los poderes nefastos. Ni la literatura ni el pensamiento esclarecedor consiguen detener el avance de las fuerzas regresivas. Para contenerlas o contrarrestarlas, no sirven ni la prédica ni la protesta. La mecánica social no obedece a la voluntad de los intelectuales progresistas sino al dictado de los monopolios industriales y de las oligarquías financieras. Sólo a largo plazo el pensamiento cobra su revancha. Es la «inflexión intemporal de la idea» la capaz de penetrar gradualmente en la conciencia del pueblo. Petardo que se inserta en la entraña popular, actúa como detonador de largo alcance. Tales bombas de retardo constituyen las únicas acciones del escritor dotadas de eficacia histórica. Ni el combate a viva voz ni la protesta inmediata ni el manifiesto directo poseen eficacia política. En cambio, pueden influir en la dialéctica social una creatividad más integral, más intrínseca, una identificación no demagógica a la vez con la actualidad y con lo humano universal. Que el escritor se abstenga de manifestaciones ostentosas y de oratoria altisonante, que adquiera clara conciencia de la ignominia social. Su trabajo efectivo consiste en producir «una obra que, por su materia y el juego esencial de sus resortes humanos, lleva en su seno semillas y fermentos instrínsecamente revolucionarios».

Tal es la lección cultural de la guerra de España, acontecimiento tremendo, terrible catalizador de las conductas que va a poner a prueba a los escritores compulsándolos al examen de la función del intelectual comprometido. Para Vallejo, la batalla cultural se libra en todos los frentes, tanto en la primera línea de fuego como en la retaguardia. En primera línea, en pleno fragor bélico, una pléyade de escritores españoles forjan en caliente, con «visión social» y «lealtad histórica», la literatura más válida. A Vallejo le cabe la otra opción también trascendente: «crear en el silencio y en el recogimiento de un despa-

cho, una obra intrínsecamente revolucionaria». *España, aparta de mí este cáliz* responde a ese propósito.

EL ESTRO PULSATIVO

España, aparta de mí este no es un ciclo previamente programado. No tiene un desarrollo planificado ni una arquitectura simétricamente reglada. Posee un solo poema modular, el XIII —«Redoble fúnebre a los escombros de Durango»—, que adopta el protocolo de la plegaria paralelística, reiterativa:

> *Padre polvo, biznieto del humo*
> *Dios te salve y ascienda a infinito,*
> *padre polvo, biznieto del humo.*

Está compuesto por tercetos isomorfos. También el XIV —«¡Cuídate, España, de tu propia España!»—, sin isometría versal, está construido anafóricamente y responde al modo de la advertencia. El poema XII —«Masa»— se constituye como clímax; sigue el modelo de la progresión que culmina en la última estrofa. Pero, tomando en consideración el conjunto, no hay isotopías formales que atraviesen todo el ciclo.

Los versos se contraen o se dilatan según la turbulenta escansión que los propulsa. La medida es francamente fluctuante, va de dos a veintitrés sílabas y el verso más largo se refiere a la extensión incontinente: «sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión» (I, 68) [3]. Vallejo practica más bien las formas orgánicas, plasmáticas donde significados y significantes nacen a la par, fusionados por una génesis unitaria. Vallejo versifica libremente basándose en el oído interno, en la pulsión rítmica o sea en una regulación de la masa sonora que se establece intuitivamente. Vallejo se instala en una elocución salmódica o hímnica, donde lo discursivo, pero

[3] La indicación del número de verso proviene de César Vallejo: *Poesía completa* (edición de Juan Larrea), Barcelona, Barral, 1978.

siempre pulsátil, alterna musicalmente con lo cantable, la peroración con el *treno* o *pianto*, el discurrir con la exaltación o la exhortación, el discernimiento con el clamor, lo ponderado con la compulsiva y compungida vehemencia.

Poesía pulsativa y pasional, el locutor lírico se expresa como participante apremiado, visceralmente solidario con el objeto de representación: la España libre, socialmente justa, la de la plenitud humana, movilizada en una guerra crucial contra la España negra, dictatorial, oscurantista, retrógrada. Tal es el motivo y tal el motor de su canto. Y de cantar se trata, porque el texto abunda en formas cantables, en secuencias pendulares, que retoman a menudo el canon del tema y variaciones, como este pasaje del poema VII con modulación de cante jondo:

Varios días, Gijón;
muchos días, Gijón;
mucho tiempo, Gijón;
mucha tierra, Gijón;
mucho hombre, Gijón;
y mucho dios, Gijón,
muchísimas Españas ¡ay! Gijón

Vaivenes, ayes, redundancias —«¡Gritó! ¡Gritó! ¡Gritó su grito nato, sensorial!»—, redobles. Casi ninguno de los quince poemas del ciclo está exento de esta orquestación repicante, repetitiva. Si el mensaje es variable, por momentos referencial, por momentos invocativo, evocativo, apologético, denostativo, el apostolado o el apóstrofe, lo preventivo o lo profético, todo se comunica a través de un batimiento ostensivo, un ritmo palpitante, un estro lírico. De ahí lo clamoroso, lo exclamativo, el verbo exaltado, lo transido, ese arrebato canoro que casi nunca se remansa.

Algunos títulos —ocho de los quince poemas están titulados— llevan la indicación expresa, ya anticipada por el título genérico del ciclo, del carácter litúrgico impreso por Vallejo al libro entero. «Himno a los voluntarios de la República», «Pequeño responso a un héroe de la República», «Redoble

fúnebre a los escombros de Durango» dan cuenta de ese escandido de cántico, del tratamiento vocal que Vallejo infunde a sus poemas. Éstos cobran carácter de recitativos; denotan un cambio evidente con respecto a *Trilce,* donde el tratamiento rítmico-prosódico se caracteriza por la articulación fracturada, por los ritmos quebrados, por los altibajos tonales, por la tensión disonante, sobre todo en los poemas crispados. Creo percibir en *España, aparta de mí este cáliz,* a partir de la identificación de Vallejo con el temperamento, con el temple lírico español, con España y su tradición poética, culta y popular, un mimetismo elocutivo, una españolización de su propia voz, motivada sin duda por ese vínculo materno-filial asumido, asimilado y trasmutado en personal impronta de cuño español.

EL LOCUTOR LÍRICO: SU PERSISTENTE INSTANCIA

Desde el arranque hímnico, desde el cántico inicial de alabanza al miliciano enrolado voluntariamente, al combatiente libre que asume la lucha por propia determinación, el locutor lírico irrumpe sobre la escena del poema para dar cuenta de la repercusión subjetiva del drama español. Se trata, bien lo dice, de una «agonía mundial», de una guerra donde se dirime el futuro de la humanidad. Vallejo avizora la envergadura de ese enfrentamiento entre coaliciones internacionales y para figurarlo monta su doliente escenificación. Ella da cuenta tanto del conflicto armado como de la conmoción psicosomática que esta guerra, hecha suya, le causa.

El yo se enuncia espaciosamente como sujeto que padece la conflagración. Pasa a primer plano como ego atribulado, compungido y excedido por ese cataclismo que le provoca máximo desasosiego. Para expresarlo recurre a una ristra de verbos activos: «corro, escribo, aplaudo,/lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo/a mi pecho que acabe (...)»; serie heteróclita, enumeración caótica, quiere significar desafuero, extravío de aquel que por proyección imaginaria y por hiperafectiva solidaridad se ubica en medio del fragor, en la

línea de fuego, pero desdoblado, apenado por su inoperancia, sabiéndose «cuadrumano, más acá, mucho más lejos», en retaguardia, empuñando la pluma y no el fusil. Vallejo, revelador del acontecer anímico motivado por la contienda, da cuenta tanto de la gesta colectiva como del padecimiento personal, de la secuela intrapsíquica. Da cuenta de lo que sucede públicamente imbricándolo con la intimidad de su conciencia. Ese yo turbulento que irrumpe enteramente, yo embargado que se conduele explicitando un amplio espectro psicofísico, que todo lo marca con su participación emocional, atenúa el carácter épico del tema. La representación que da Vallejo de la guerra de España es con frecuencia hiperpsicológica y por momentos egótica. Como en *Trilce,* el poema suele ser autoexpresivo, cardiograma del hablante lírico, sismógrafo que inscribe las sacudidas internas provocadas por traumáticos sucesos. La guerra le trastorna hasta el tuétano; aterra, abate y subleva:

¡Y horrísona es la guerra, solivianta,
lo pone a uno largo, ojoso,
da tumba la guerra, da caer,
da dar un salto extraño de antropoide!

El locutor lírico se inmiscuye como manifestante directo en medio de la crónica de guerra, se autoexplaya como ego que busca el desfogue, como instancia preeminente, impulsada a librar por la palabra su angustiosa carga. Véase cómo el sujeto emisor irrumpe en los poemas I, II, V, X, cómo acapara por momentos la locución y se atribuye la coda o conclusión.

Vallejo escribe sobreexcitado, exacerbado por ese estímulo tremendo que lo compulsa a expresar su participación. Y esta participación es por sobre todo imaginaria, redunda en agolpamiento de imágenes, en turbión icónico. Se trata de un cúmulo afligente, de un agolpamiento superemotivo que sólo puede explayarse a través de la descarga figural, del estallido metafórico, de las metáforas de *Trilce,* de lo pítico, de aquéllas que lo implican por entero, donde los saltos del sentido dicen de un exceso traducido en descalabro referencial:

¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos
y murió de pasión mi nacimiento!
¡Málaga caminando tras de tus pies, en éxodo,
bajo el mal, bajo la cobardía, bajo la historia cóncava,
/indecible,
con la yema en tu mano: tierra orgánica!
y la clara en la punta del cabello: todo el caos!
(«Batallas»)

La hiperafectividad trastorna las conexiones sensatas, desquicia el orden objetivo descompuesto por la guerra apocalíptica. Así, en el poema V, la muerte no asola solamente a Irún. La potencia tanática todo lo inficiona. Es a la par calamidad colectiva y pujo personal que atrapa, cala y se adueña de Vallejo, quien la trastoca en propia pesadilla:

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,
con su coñac, su pómulo moral,
sus pasos de acordeón, su palabrota.
¡Llamadla! No hay que perder el hilo en que la lloro.
De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, camarada!
De su pus para arriba, ¡ay de mi férula, teniente!
De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!

Muerte ubicua, solapada, feroz, metamorfósica, es la del continuo asedio, la imperiosa, la que traspasa las puertas del sueño, la que punza y urge; es la visitadora penetrante y asidua, la que anida y empolla en la entraña de su fúnebre cantor. Vallejo increpa aquí a su conocida íntima, aquella que lo acecha y que pronto se posesionará de él.

Si bien *España, aparta de mí este cáliz* está también atravesado por el influjo de la muerte como potestad anuladora, su nefasto poder está atenuado por el retorno de los muertos a la tierra y la posibilidad de retoñar, como reintegro al ciclo de las mutaciones naturales o como sacrificio redentor. Se trata entonces de la muerte que interviene para preservar la vida. Los milicianos, «voluntarios de la vida», tienen por misión la de matar a la muerte para asegurar por el martirologio la posesión a los des-

poseídos, el emplazamiento a los desplazados, el amparo a los desamparados, la humanización extensiva a todos los hombres y a todos los órdenes de la naturaleza: una humanidad cosmificada.

EL DESCENSO SOMÁTICO

Vallejo puebla su poesía de referencias corporales. Abunda, sorprenden sus localizaciones anatómicas, dérmicas, intradérmicas, viscerales. Cualquier parte del cuerpo, cualquier órgano —cutis, frontal, meñique, uña, células, costillas, esternón, pómulo, espinazo, tobillo, ombligo, testículos, antebrazo—, cualquier función —secreción, sudores, orden digestivo— aparecen integrando, como sinécdoques del hombre entero, complejos metafóricos de base somática: «tu frontal elevándose a primera potencia de martirio»; «con la inflexión social de tu meñique»; «el cutis inmediato/andándote tu idioma por los hombros». Cualquier parcela corporal implica al hombre íntegro. Para representarlo, Vallejo elige para su «poesía del pómulo morado», como «fracciones enigmáticas, globales», las partes menos prestigiosas, las funciones menos decorosas, las que punzan y duelen, las que mancomunan por lo bajo; quiere dignificarlas como motivos líricos y otorgarles todas las prerrogativas de lo humano. Cualquiera de esas fracciones encarna a la humanidad concreta captada en transfusión de cuerpo y alma, en carne y hueso fidedignos. «Y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos». Se trata siempre del cuerpo omnipresente, en constante y cambiante relación con el mundo, cuerpo tangible e inmanente, cuerpo reactor que reclama, que incorpora, que segrega y oblitera, que no se deja ni sublimar ni abstraer. Para Vallejo el hombre es impositivamente carnal, y así lo destaca. Aunque Vallejo tenga con su propia carnadura relación dificultosa o porque ese vínculo es intrincado y trabajoso —Vallejo es un penitente también en lo somático—, el cuerpo implanta en *España, aparta de mí este cáliz* su densa, su vívida materia marcando el texto con asiduos índices carnales.

DRAMATIS PERSONAE

El hombre venoso, muscular, óseo, glandular bate y se bate en esa guerra sangrienta. Su sangre puja, se agolpa, bajo amenaza de derramamiento. Acalorada, vuelve el cuerpo beligerante, da arrojo. Pero la que prima es la expulsada; la «secreción de sangre» corre por el texto a borbotones, tal como se vierte en las batallas. Los rebeldes ejecutan su mandato de asolamiento y de exterminio. Los flecheros, los coriáceos, los blindados, los de los apropiamientos feroces son militares de mentalidad y profesión. Mandatarios de la muerte, comandan escuadrones regulares y anónimos. Voraces, prepotentes, opresivos, se ceban en sangre. Lanzan la ofensiva mecanizada para imponer su dictamen estéril, el imperio de la resta y la regla de la carnicería. Vallejo se ocupa poco de los falangistas, no los personaliza, alude a ellos a través del nefasto efecto de sus acciones. Los sugiere cuando evoca los estragos causados en la población civil. En el poema I, Vallejo destaca a un grupo prototípico de víctimas inocentes, matadas durante el sitio de Madrid, y las invoca como si las hubiese conocido: Rosenda, madre espléndida; el viejo Adán que conversa con su caballo, el barbero de al lado, el mendigo cantor, la enfermera que pasó llorando. Este conjunto de caídos se individualiza como si se tratase de allegados. En «Batallas», la invocación de las víctimas del bombardeo aéreo sobre Guernica es genérica. El niño, la madre, el enfermo, el anciano, el presbítero, que han quedado en retaguardia, pertenecen a la grey de los pacíficos, abatidos por un ataque a mansalva. En esa «lid de las almas débiles contra los cuerpos débiles», los defensores tácitos de Guernica —tácitos en tanto inermes— pagan moralmente a sus atacantes revelando al mundo la atrocidad del atropello. Cada espécimen de los cuerpos débiles está caracterizado por atributos que constituyen su arma defensiva: pañal y diptongo para el niño, grito y lágrima para la madre, padecimiento y pastilla para el enfermo, canas y bastón para el anciano y para el presbítero, Dios. Estos inofensivos inmolados, estos suaves ofendidos poseen el poder de proliferar; crecerán y se multiplicarán como los panes del milagro. Así también sucederá

con los explotados, con los mendigos del poema IV —«Tácitos escuadrones que disparan/con cadencia mortal, su mansedumbre»—, o con los desamparados hijos de los milicianos, los niños del poema XV. Todos los postergados, los agredidos, los usurpados mudarán en guerreros potenciales para restablecer el orden justiciero.

El mismo sistema figurativo rige la representación de los combatientes republicanos. Vallejo apela a los colectivos; los congrega en cuerpos categoriales, los emanados del pueblo en armas: los proletarios, los campesinos, los constructores civiles, los compañeros que empuñan el fusil republicano, los voluntarios de España y del mundo. O utiliza un singular genérico —«miliciano de huesos fidedignos», «hombre de extremadura»— que involucra al conjunto. También aparecen personajes individualizados, identificables, nominados: Pedro Rojas, Ramón Collar, Ernesto Zúñiga, a la vez singularizados y paradigmáticos, ejemplares. Son personajes imaginarios de una ficción veraz.

En lo que respecta a Pedro Rojas, el poema III notifica acerca de su lugar de origen, Miranda de Ebro, y de su condición: obrero ferroviario semialfabeto, padre de familia, casado con Juana Vázquez. J. Vélez y A. Merino, autores de *España en César Vallejo*, presumen que éste utilizó como fuente informativa una crónica de Antonio Ruiz Vilaplana titulada *Doy fe* [4]. Ella sienta testimonio sobre la barbarie franquista, evidenciada por el hallazgo frecuente de cadáveres mutilados. En Burgos, Ruiz Vilaplana ve el cuerpo apaleado de un campesino de Sasamón que lleva en el bolsillo de su chaqueta un papel con la leyenda retomada en parte por Vallejo: «Abisa a todos los compañeros y marchar pronto. Nos dan de palos brutalmente y nos matan. Como lo ben perdío no quieren sino la barbaridá». Otro cadáver de un prisionero esposado trae consigo el tenedor y la cuchara del penal. *Doy fe* consigna que sesenta y seis socialistas e izquierdistas de Miranda de Ebro están recluidos en el penal

[4] Julio Vélez y Antonio Merino: *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, 1984, vol. I, pp. 128-133.

de Burgos. Vallejo ensambla estos datos dispersos para componer la figura de su Pedro Rojas. Recolectando rasgos dispersos, monta una semblanza con visos de verdad. Pone en efecto el poder ficcional de la palabra.

Vallejo se expresa; manifiesta, pero no atestigua, no prueba. Da su versión lírica de la guerra de España; entona su elegía, salmodia su ofertorio, figura, se figura. E interviene poniéndose a sí mismo en escena, como participante, para abolir imaginariamente la distancia que lo separa del combate armado, del plomo y de la pólvora mortíferos. Algunos datos verídicos —acciones y lugares: cerco de Madrid, retroceso desde Talavera, bombardeo de Guernica, caída de Málaga, toma de Gijón, destrucción de Durango— pautan el ciclo, localizan el acaecer transcripto y pueden ser objeto de cierta verificación. Pero Vallejo los manipula libremente, en ejercicio pleno de las licencias que son propias del abordaje poético. Utiliza según su arbitrio los recursos inherentes a la figuración literaria, inevitablemente ilusionista; los utiliza sin sujetarlos a prurito testimonial. Vallejo plasma una fantasía basada en evidencias comprobables fabulándolas según su designio y diseño poéticos; las fabula sin desvirtuarlas.

Las estratagemas narrativas de Borges

Vuelvo a internarme inquisitivamente en el laberíntico, en el esfíngico universo de Borges, a la vez secreto y proporcionado, abismal y mesurado, inquietante pero de armoniosa armadura. (Diga la dicha o diga el horror, la enunciación borgeana es siempre temperada, clara, circunspecta). Pretendo de nuevo, con la obstinación de un lector fascinado, comprender cómo Borges fantasea, cómo discurre, cómo se conciben y cómo operan sus relatos. Maravillado, me empeño en develar las claves de este hacedor fabuloso, del literato por excelencia, autor de supremas supercherías, del traficante de misterios que usurpa saberes trascendentales para transfigurarlos en suspicaces espejismos. Persisto en ocuparme de ese genial y entretenido simulador, del magistral artífice de la ficción narrativa. Lo abordo con una irreverencia irónica concorde con su temperamento, teniendo en cuenta su modo socarrón de ver y su divertido ejercicio del humor, rasgo ingénito de su carácter. A quienes lo toman demasiado en serio, Borges advierte: «En mis cuentos yo siempre he mezclado la metafísica y los dogmas con el hecho apócrifo, la farsa con la realidad, ¡sin contar con que he bromeado siempre un poco!» (en Jorge Luis Borges, *A/Z*, compilado por Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ediciones Siruela, 1991, p. 166).

Viandante letrado, Borges es el *flâneur* libresco, el escritor de máxima deambulación no tanto geográfica como bibliográfica. (No *globetrotter* sino *booktrotter:* «Mi memoria», dice Borges, «se compone más que nada de libros. En realidad, recuerdo con dificultad mi propia vida»). Diestro manipulador de las

argucias y las astucias textuales, es infalible hacedor en el doble sentido de fabricante y factótum. Atractivo anticuario, coleccionista de toda laya literaria, gusta de antigüedades como eddas y bestiarios, y de antiguallas como las hazañas de orilleros y guapos del novecientos, como la crasa mitología del arrabal porteño, «exhibición demagógica de un imaginario Buenos Aires de cuchilleros». La obra de Borges es un prolífico pero nunca profuso *patchwork*, un vasto teatro de variedades donde lo vernáculo cohabita con el hinduismo, donde los espías del Eje se relacionan con sinólogos británicos y los pistoleros tienden celadas cabalísticas. El mundo literario de Borges es irrestricta y fatalmente misceláneo. Representa, considerado globalmente, el más cosmopolita y erudito popurrí. Quiero decir que la mixtura y la interpolación, el vaivén entre gauchofilia y teología, anglofilia y orientalismo son intrínsecos a la obra de Borges, constituyen el módulo que la conforma.

La obra de Borges es, como toda realización literaria, trueque y trastrueque, es transacción genial entre textos muy dispares. Es imitación, plagio, trasplante. Es componenda basada en la hibridación. Demuestra una excepcional capacidad aditiva o incorporativa. Es alejandrina, presupone la biblioteca total (o su equivalente infantil: la biblioteca paterna de ilimitados libros ingleses). Padece y aprovecha del universalismo rioplatense, de ese enciclopedismo propio de la periferia. Sólo un argentino, según Borges, puede ser europeo como no lo consigue un francés, un inglés o un alemán, más circunscriptos por su cultura nacional. Nadie como un bonaerense cultiva «la perspicaz y hospitalaria curiosidad por cuanto acontece en el mundo». Los argentinos, en opinión de Borges, «de algún modo somos menos provincianos que los europeos; es decir, nos interesan todas las variedades del ser, todas las variedades de lo humano; nos interesan todas las variedades de la geografía y de la historia, del espacio y del tiempo». (J. L. Borges, *A/Z*, p. 22). La trashumancia mental de Borges corresponde a una cultura excéntrica, o mejor dicho multicéntrica, porque no puede ser central o centrada. «Felizmente», aclara Borges en el colofón a sus *Obras completas*, «no nos debemos a una sola tradición; podemos aspirar a todas». Para mayor fortuna litera-

ria, esa cultura propende al máximo sincretismo de fuentes heteróclitas. La ambulación textual de Borges presupone la transcultura babélica opuesta al etnocentrismo metropolitano. Comporta una cultura migrante, políglota y promiscua.

Borges concibe un peculiar apropiamiento de esa vasta materia transcultural. Practica una digestión metamorfósica capaz de asimiliar, cualquiera sea su origen, género y época, todo ingrediente textual literariamente aprovechable. Pone en juego una combinatoria muy variable que le permite, en busca de inéditas simetrías, asociar componentes en extremo dispares, que le permite perturbar las jerarquías admitidas otorgando al *Martín Fierro* un rango literario equivalente al de la épica homérica, parangonando la historia de un guerrero lombardo con la de una cautiva de los indios pampas o transformando una moneda argentina de veinte centavos en el mutante y ubicuo Zahir, uno de los noventa y nueve nombres de *Alhá*. Su sorpresivo manejo de anexiones, citas e inserciones inusuales, su ingenio para barajar y confundir referencias verificables con las apócrifas, su modo de tramar situaciones paradigmáticas merced a la amalgama de su presente porteño con eras remotas y reinos legendarios, ese talento de coleccionista no especializado, presto a incorporar toda pieza que le plazca, esa bibliofilia tan abierta como lúdica hallan su campo preferido de aplicación en el tipo de ensambladura narrativa que Borges se inventa. A su vez, ese montaje de materiales muy distintos presenta una composición tan equilibrada y rigurosa que torna todo componente necesario, ineluctable. La escritura borgeana está reglada por el máximo ajuste, por la mayor exigencia estilística. A nivel estético, el mejor aporte de Borges es su prosa (sobre todo, la de la tersa elegancia de la obra madura). Su influjo en los escritores hispanoamericanos es decisivo, tanto que divide a nuestra literatura en dos eras, la una preborgeana y la otra postborgeana.

Borges define muy temprano su *modus operandi*. Lo precisa desde el comienzo en los escritos reflexivos y programáticos de su etapa ultraísta. Hay una declaración que considero premonitoria y que puede aplicarse a la obra entera. Aparece en un ensayo de 1921 titulado «Apuntaciones críticas: la metáfora».

Mediante un planteo netamente moderno, Borges acomete aquí el análisis epistemológico de la metáfora. Se ocupa principalmente de dilucidar el funcionamiento y el contenido gnómico de la metáfora libérrima, de nexo extraordinario, a la que llama «milagrosa» por su poder de plasmar mundo nuevo. En este escrito, Borges afirma que todo conocimiento tiene un origen mitológico, es decir, metafórico. Ninguno puede operar en el seno de su propio orden sin traslaciones de sentido, sin transferencias a los otros órdenes. Todo conocimiento resulta metafórico, porque todo sistema simbólico de representación —los sistemas simbólicos hacen y deshacen el mundo— se origina metafóricamente y, por tanto, puede ser endilgado a la esfera mítica. Tres mitologías, según Borges, urden nuestro saber: la matemática, la física y la lírica, y las tres operan del mismo modo traslaticio, aunque sus propósitos sean diferentes. Las dos primeras tienen finalidad cognitiva, mientras que la tercera, la lírica o la poética, persigue lo afectivo. Borges menoscaba así la presunción de veracidad, objetividad y generalidad propia de los conocimientos supuestamente certeros. Considera tan mítica, tan hipotética la intelección como la figuración imaginaria. Opta entonces por un tratamiento empedernidamente estético de todo saber. Va a desviar así el conocimiento de tipo filosófico, teológico o científico —hay escasa gnosis científica en la obra de Borges, hay más bien un cógito lógico-matemático— hacia lo literario. Va a manipular los distintos saberes con entera libertad, con implacable rigor lógico pero sin pretensión de verdad, los va a mezclar fantasiosamente para crear sus desconcertantes ficciones. Todos incitan, todos alimentan la fabulación borgeana que los transfiere al orden ficcional. (En «Utopía de un hombre que está cansado», alguien dice: «Recuerdo haber leído sin desagrado dos cuentos fantásticos. Los viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica»). Ese tratamiento estético dota a lo gnoseológico de figura sensible, lo configura y suspende, lo pone en escena, lo vuelve actancial, lo traslada al ámbito de las acciones entramadas, lo pone en intriga: lo narrativiza. Borges mitifica todo conocimiento, lo trastoca en fábula para ser contada. Pero su fabula-

ción conlleva a esos múltiples saberes. Borges forja una literatura tan gnómica como mítica.

Otro rasgo determinante de Borges es el escepticismo, declarado desde 1926 en *Tamaño de mi esperanza* como intrínseco a su obra: «Nuestra incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernard Shaw». Este escepticismo implica un deslinde entre subjetividad y escritura, una prescindencia, una distancia irónica, un desasirse lúdico-humorístico (bastante británico, si se tiene en cuenta los modelos mencionados); indica una cierta impersonalidad textual, una implicación parcial del autor en sus escritos, un designio que separa la persona del enunciador de sus enuncidos, que insinúa una no observancia del pacto autobiográfico. Esta postura escéptica, de participación limitada, es nuevamente subrayada en el «Epílogo» de *Otras inquisiciones* (1952). Aquí Borges señala su tendencia «a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular o de maravilloso». Y acota: «Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial». Borges nos advierte que manipula libremente visiones del mundo, teologías, axiologías y cosmologías diversas en tanto operador lúdico, experto en construcciones fabulosas, sin que tal manejo lo involucre por entero, sin que signifique una adhesión personal. Tamaña desenvoltura, complementada con su versación en la materia, otorga al autor una extraordinaria capacidad de acoplamiento, esa que bien le conocemos, esa con la que gesta sus asombrosas combinaciones.

El tercer rasgo modelador de la literatura borgeana, que también se define temprano, es su antipsicologismo, su rechazo de todo ahínco subjetivo. Esta reprobación de lo que sea registro excesivamente personal, anecdotario sentimental, revelación íntima, desnudamiento del alma, conciencia en libre flujo, aflujo instintivo, derrame y desmadre (a pesar de su inicial admiración por los poetas expresionistas) aparece consignada con insistencia en los manifiestos del periodo vanguardista, en ese nutrido repertorio de textos declarativos y proyectivos que Borges escribe entre los veinte y veinticinco años. En

ellos rechaza toda exteriorización patética de estados de ánimo, toda transcripción estenográfica de la turbamulta interior, toda escritura extática o sonámbula. (Acepta la escritura encefalograma, nunca la escritura cardiograma). Desaprueba todo registro demasiado subjetivo de experiencias íntimas o de estados de conciencia. Todo culto egótico, cualquier afán de individualización le parecen, más que repudiables, ilusorios. Desde sus comienzos literarios, Borges desdeña el realismo psicológico de la narrativa en boga; menosprecia el «psicologismo confesional» auspiciado por los modernistas y sus epígonos. Cuando se atenúa su virulencia vanguardista, pasado el periodo del color local y de la reivindicación de autoctonía (esta acentuación argentinista es notoria en sus tres primeros poemarios y en ensayos como *El idioma de los argentinos* y *Evaristo Carriego)*, Borges opta por la empeñosa depuración, por la escritura elegante, precisa y concisa, por una ponderada reticencia, por una neutralidad distinguida o por una distancia irónica, por el estilo desapasionado y por el equilibrio arquitectónico. Sus escritos son sutilmente sensibles: transmiten vibraciones sentimentales. Están a veces imbuidos de un aura psicológica, pero no responden a un propósito de penetración psicológica, de representación realista de la actividad mental, de captación veraz del trasfondo psíquico. Borges, según lo afirma en su artículo «Ultraísmo» de 1921, reprueba «todo prurito de querer expresar la personalidad del hacedor». Considera que el yo, en tanto epicentro personal estable o invariante individual, es un espejismo o un comodín para designar la móvil pluralidad de los estados de conciencia. Quienes reprochan a Borges su falta de perspicacia psicológica, la poca espesura psíquica de sus personajes, ni adensados ni singularizados, la escasa individuación interiorizada, ignoran su proyecto literario, desconocen su filosofía y su poética.

En este artículo de juventud en favor del ultraísmo consigna otra aversión que constituye una determinante de su obra, su tirria contra los volúmenes tupidos y las «categorías dilatadas», y sobre todo su fastidio por la novela (salvo honrosas excepciones: Cervantes, Sterne, Stevenson) con sus tramas intrincadas y su proliferación de personajes. En «Ultraísmo» Borges mani-

fiesta ya su desdén por la novela, «esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo». En 1959, respondiendo a una encuesta de la revista *Sur* sobre «El caso Lolita», reitera su menosprecio de la novela porque le inflige una lectura tediosa y rutinaria; el rechazo es contundente: «La longitud del género novelesco no condice ni con la oscuridad de mis ojos ni con la brevedad de la vida humana». Parecido disgusto ante las complicaciones novelescas lo manifiesta en una entrevista reciente: «Además para mí, que soy un hombre tímido, entro a una novela: veo una habitación con cien personas, me siento un poco mareado, un poco perdido, luego tengo que conocerlas, tengo que averiguar quiénes son, tengo que saber los parentescos, las relaciones que tienen, todo eso es mucho trabajo». Borges desecha la novela; opta pronto por el relato breve porque se lee de una vez, porque todo en él es esencial a su construcción, porque aporta una sensación de plenitud suficiente, porque al concentrarla potencia la emoción estética.

Desde temprano Borges opta por los paradigmas de la acción (los actos fundamentales de cualquier existencia humana y las situaciones arquetípicas) y por los paradigmas de la representación (un modo ancestral de narrar sin afán descriptivo, sin excesiva intervención del relator, de expresión sencilla, con empleo de imágenes y metáforas atávicas). Elige la mesura y la circunspección, una distancia neutral del narrador para que la subjetividad no deforme la historia. Se decide por la primacía estética, por un tratamiento preponderantemente artístico de la escritura, por el ejercicio de la fantasía sin pruritos realistas. Borges no se propone ni decir el mundo ni decirse. Sólo pretende ofrecernos un deleite propiamente literario a partir de su particular repertorio bibliográfico, compilado y combinado según su gusto personal. A la par que se complace, aspira a transmitir al lector su bibliofilia, su gozo de la fábula y su fruición verbal.

En literatura, según Borges, todo lo válido nos es legado como parte del atesoramiento universal, como acervo de la memoria genérica o museo de la especie humana. Ninguna leyenda, imagen o idea valederas es obra individual. Sólo

puede serlo su utilización, el montaje o la maquinación que urde un escrito literario, no la materia. En Borges, sin duda, la mixtura, el dosaje y la composición constituyen una marca prsonal que singulariza notablemente su obra, aunque para él aspirar a individualizar la imaginación o la escritura sea una vana arrogancia.

Borges sabe que no puede decir al mundo, que la letra está condenada a la inmanencia. El lenguaje responde a propias exigencias que no corresponden a la contextura de lo real. El mundo, esa demasía inabarcable e inescrutable, queda definitivamente fuera del alcance de la palabra. Borges se sabe circunscripto a la biblioteca de Babel, su lúcido y lúdico recluso. Borges parte del libro como materia genésica de su literatura, como almacén, soporte, instrumento y fin. Su literatura se plasma, o mejor dicho se ensambla a partir del reservorio bibliográfico. Sobre esa base de alimentación y de instrumentación, compone sus textos en tanto desprendimiento e intersección de otros libros, los electivos, los dilectos. Dentro de este círculo hermenéutico, la única originalidad posible (que Borges explota a fondo) consiste en concertar combinaciones distintas de las existentes. Y en este atractivo juego de permutaciones, el mundo puede ser traslativa, figuradamente aludido, pero escapa a la letra como exterioridad que pasma y anonada, pero que queda fuera de su alcance.

A la par de toda biblioteca personal, la borgeana está ligada a las propensiones y a las posibilidades bibliográficas del usuario, un porteño culturalmente trashumante, de madre anglófona, que hereda la colección de libros ingleses del padre, que cursa su bachillerato en Ginebra, que traduce del alemán a los poetas expresionistas y a Kafka, que vive durante un trienio en Madrid y que luego mora la mayor parte de su existencia en la babélica Buenos Aires. Esa biblioteca es sin duda electiva y aleatoria; depende de los arribos azarosos de libros a la orilla del Plata; está sujeta a los encuentros fortuitos, a las peregrinaciones en pos de algún volumen inhallable. Esa biblioteca se asemeja a la que Borges tenía en Ginebra, a la enumerada en «El otro», primer relato de *El libro de arena:* «En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y*

una noches de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la Germania de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un Don Quijote de la casa Garnier, las *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, el *Sartor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balkánicos». Esa biblioteca es, por supuesto, heteróclita y asistemática, refleja las cohabitaciones insólitas y las mezclas de jerarquías que van a caracterizar la literatura que en su seno se engendra. El ingenio borgeano todo lo ingurgita, tritura, asimila y expele transformado en literatura. Toda letra impresa puede ser pasto o asunto literario. Y en el marco de esa voracidad bibliofágica, de esa amplitud enciclopédica, de ese ecumenismo, se inscribe la fascinación de Borges por los saberes herméticos, por lo místico y lo esotérico, a los que convierte en remedos desgajados de su contexto mágico o religioso de origen. Despojados de la mentalidad mítica que primitivamente los prohijó, son luego desviados por una cultura laica al área del placentero simulacro estético.

La biblioteca es para Borges alternativamente paradisíaca e infernal, a la vez recinto de ilimitados gozos y cárcel que confina. Si en «Poema de los dones» confiesa: «Yo, que me figuraba el Paraíso/ Bajo la especie de una biblioteca», en «La Biblioteca de Babel», la torre infinita y periódica que contiene todas las variantes posibles de los veinticinco símbolos ortográficos ilustra y extravía, aprisiona y oprime, propone un universo burocrático y penitenciario que aísla definitivamente del mundo. Esta endemoniada utopía de la Biblioteca Total, prefigurada ya por Demócrito de Abdera, contiene todas las historias pretéritas, presentes y futuras, todos los libros éditos e inéditos, los efectivos y los virtuales, contiene desde el canto de las sirenas hasta los sueños y entresueños de Borges al alba del catorce de agosto de 1934. Esa biblioteca inacabable, insensata, inhumana es una de las tantas pesadillas concebidas por la imaginación horrorosa: «Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, los anormales números

transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira». («La biblioteca total», *Sur*, agosto de 1939).

Aunque transporte imaginario, el libro condena a la reclusión, a la exclusión. Borges se sabe constreñido a peregrinar por los hexágonos de la biblioteca, circunscripto al precario alcance del lenguaje. Mero manipulador de palabras, está condenado a la inherencia de la letra, inevitablemente centrípeta. Reducido a un vano juego de sustituciones, ceñido a comerciar con figuraciones simbólicas, con reflejos de reflejos, se encuentra encerrado en un teatro de sombras. Incapaz la palabra de decir ese colmo que es el mundo, y menos de comprenderlo, el escritor posee un poder exiguo; se limita a manejar versiones o variantes de un corpus autorreferente. Abstraído, sustraído de lo real, de la profusa, confusa y corpórea exorbitancia, se reduce al vano circunloquio, queda enclaustrado en el reducto mental. Circundado por ese cerco bibliográfico, Borges lo manipula como *puzzle*, mosaico o mecano. Todo texto es pieza, taracea o abalorio. Apropiamiento y manejo son lúdicos. Borges juega al «como si» y todo lo escrito forma parte del juego. Si todo redunda en reglada apariencia de mundo, el autor resulta fingido robador, un ilusionista. Borges aprovecha del poder ficcional o fabuloso, el único que le está concedido, para hacerlo extensivo a todo el campo libresco. La Biblia, el Corán, los diálogos de Platón, las Enéadas, Berkeley, Hume, Schopenhauer, Whitehead, Bertrand Russell (Borges gusta del relativismo de los empiristas lógicos): todo grano es bueno para el molino literario de Borges. Epistemología, metafísica, cosmología, exegética, apologética, todo es reconvertido al ejercicio libre de la especulación fantástica e instalado en el territorio de la ficción narrativa. Todo es transferido al orden mítico: remitido al origen.

El nutrido universo bibliográfico es el equivalente ficcional, mítico-legendario del inalcanzable, del áfono universo extra-

textual. Para simbolizar el maremagno, el galimatías de lo real, Borges recurre al simultáneo aleph, a la enumeración caótica, al intrincado laberinto o a las arquitecturas insensatas, como aquellas de la Ciudad de los Inmortales y de la Casa Colorada (en «There are more things»). La insondable realidad, la de las densas mezclas, la de la profusa proliferación, la de la diversificación indetenible, es metaforizada mediante estas imágenes que connotan lo inasequible y lo inasible. La relación con lo absoluto da también sugestivo pábulo al despliegue metafórico, a la apropiación de las más felices figuras concebidas por la humana fantasía para representar lo irrepresentable, como aquella de la esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Dios, omnipresente en los relatos —véanse «Los teólogos», «Las ruinas circulares», «El milagro secreto», «La búsqueda de Almotásim», «El Zahir», «La escritura del dios», «El Aleph», etc.— y a menudo aludido en los poemas y ensayos, actúa en Borges como estimulante icónico, como generador simbólico; resulta el primer motor de lo fantástico.

Borges refuta el tiempo, refuta el cosmos —concepción mental de un universo verosímil que no sea demasiado incompatible con el verdadero—. Considera que todo conocimiento es conjetural —cualquier construcción o proyección psíquicas es *hrönir* o *ur:* producto del deseo, de la voluntad o «educción de la esperanza»—. Como los metafísicos de Tlön, no persigue la verdad sino el asombro; como ellos, juzga que «la metafísica es una rama de la literatura fantástica». Lo gnoseológico y lo histórico, igual que lo mítico y lo legendario, son objeto de tratamiento sofístico y de fantaseo. Borges extiende la noción de fantástico a todo el campo textual. A la vez, afinca en lo fantástico primigenio. Se remite a los arquetipos de la fantasía; se reduce a las metáforas fundamentales («Mi *alter ego*», dice en «El otro», «creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado»); apela a las fábulas fundadoras de todo relato. Busca en las acciones y situaciones humanas el modelo primordial. Cultiva lo fantástico ecuménico, lo fantástico *in extenso.* Ello le permite disponer

a su guisa y gusto del patrimonio narrativo de la humanidad, desde el *Mantiq-al Tayr,* del *Coloquio de los pájaros* a los Evangelios, desde Heródoto al *Sepher Yezirah.* Para tornarlas intemporales, mecha con soltura lo místico y lo mágico en ficciones de contexto actual. Según Borges, lo fantástico es consustancial a la literatura, como lo es también el sueño, «la actividad estética más antigua». Fábrica de quimeras y de pesadillas, la literatura forma parte de ese sueño universal que es la memoria. Borges emula a Kafka, quien consigue ubicar un relato en época presente sin obligarnos a tomar en cuenta lo ambiental, la connotación de tiempo y de lugar. Kafka afinca en lo eterno. «A Kafka», comenta Borges en «Un sueño eterno», «podemos leerlo y pensar que sus fábulas son tan antiguas como la historia, que esos sueños fueron soñados por hombres de otra época sin necesidad de vincularlos a Alemania o a Arabia».

Borges opera la misma transposición mítica cuando emplea materia proveniente de su experiencia personal o de la de sus allegados, como la historia de la cautiva inglesa que le contó su abuela. Esa mujer de ojos azules que elige vivir con la horda que la rapta se confronta, en «Historia del guerrero y la cautiva», con Droctulft, bárbaro lombardo quien, deslumbrado por Rávena, la urbe armoniosa, anticipo de un proporcionado universo, opta por la civilización. Borges entabla entre estos dos destinos antitéticos, de entrada en el orbe racional y de salida, una relación de compensadora simetría. Por *coincidentia oppositorum,* las integra en una sola figura actancial, suprapersonal y suprahistórica. Extrae de la historia eventual, la verídica, episodios que, por trasvase de género o interpolación o extraterritorialidad, son remitidos a modelos arquetipales y se mitifican. Borges no asume ninguno de los pactos realistas, ni el mimético, ni el biográfico, ni el pragmático. En el prólogo a *La invención de Morel* fustiga al relato realista porque pretende justificar la minucia, porque nos agobia con lo «insípido y ocioso de cada día», porque «hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil». Tampoco Borges es historicista. Estima que la historiografía es uno de los géneros narrativos. El historiador, para hilvanar hechos disímiles y

a menudo coexistentes, necesita recurrir a los enlaces del relato: procede literariamente. Aunque se pretenda veraz, verificable, toda historia está sujeta a las convenciones de la ilación verosímil: responde a una preceptiva literaria. Toda historia es una versión hipotética, una de las lecturas factibles de cierto conjunto de acontecimientos que pueden hilvanarse de modo diferente. Documental o fantástica, toda historia es sucesiva, concatenada y progresiva; toda historia es tlönica.

Borges irrealiza y deshistorifica; nuestro accidental e incidental acaecer lo vuelve modal, ejemplar, perpetuo. Pero a la vez revierte y subvierte los paradigmas. Obra a la par como el fiel y el hereje. Se apropia de doctrinas heterodoxas para proponernos la inversión axiológica, para mostrar cómo el mundo inferior condiciona el excelso, cómo Judas resulta el reflejo invertido de Cristo, cómo extremar el mal redunda en beneficio del bien. Aparentemente, Borges manipula lo sagrado con independencia estética, a distancia, como un incrédulo en busca de ardides sorprendentes. Pero, a la vez, estima que no hay cosa en el mundo que no sea misteriosa, que la tarea literaria es misteriosa y que el escritor es por fin «un amanuense del espíritu». Antólogo del cielo y el infierno, pone en juego ingeniosas combinaciones de historias sagradas con historias profanas con intención de aprovecharse de lo que aquéllas tienen de milagroso, de enigmático y aurático, de seducción ritual y de irradiación epifánica. Pero este comercio es ambiguo. Nadie opera en esa zona de extrañeza y embeleso, nadie juega con esos poderes sin estremecimiento ante lo supremo y lo santo, sin contagio, sin ser cautivado y catapultado a la otredad. Borges es un inveterado metafísico, un curioso de lo divino y, por ende, un nostálgico de Dios.

Octavio Paz:
REVELACIÓN E INVENCIÓN

Desde *Luna silvestre* (1933) hasta *Árbol adentro,* plural y variable es la producción poética de Octavio Paz. En sucesión y traslación incesantes, movilizados por posturas y poderes antitéticos que alternativamente imperan, disienten, se reconcilian y conjugan, sus muchos libros trazan esa dilatada órbita recorrida por Paz en más de medio siglo de escritura. En esta trayectoria de los tantos hitos se da (como en las ricas obras de otros poetas señeros) enfrentamiento e intercambio entre la aventura y el orden (según designaba Apollinaire la antinomia innovación y tradición), entre mudanza e identidad, revuelta y vuelta, o como el propio Paz, afecto a la simetría, designa a las dos polaridades en pugna: revelación e invención. Entrando y saliendo de la historia, Paz se mueve siempre entre lo progresivo y lo retrospectivo, entre variabilidad y permanencia, creyendo ora en la reconciliación, en «el arte de la convergencia» de las dos mitades opuestas o en la coexistencia sin conciliación. Ora propicia la estética del cambio que acentúa su carácter histórico —el poema novedoso que, motivado por un contexto epocal, expresa un momento transitorio en una lengua temporaria—; ora persigue la invariante que es el fundamento de los cambios, un presente perpetuo, la consagración de un ahora sin fecha, un entonces primigenio donde el sí y el no se vuelven sílabas enamoradas, y el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el hombre y la mujer, el blanco del silencio y el negro de la voz se complementen, acuerden su concordia.

Paz está en perpetuo diálogo o controversia con ese tiempo que a todos nos involucra, con el fluir cambiante y totalizador

de la Historia. Hace gala de una visión y una versación históricas. Las propulsa una pasión histórica que lo incita a conectar lo estético con los otros procederes humanos, con lo político, lo científico y lo filosófico, que le permite restablecer la perspectiva cultural —o mejor dicho, una genética cultural— y que lo dota de especial capacidad para detectar, para sacar a luz el entramado, esa trabazón entre manifestaciones y mentalidades que urde el devenir histórico, que lo faculta para ver mucho más allá de la minuciosidad documental o de los recaudos heurísticos, para englobar lo múltiple, los grandes trayectos, en síntesis tan perspicaces como seductoras. El acaecer efectivo es aquí, como todo lo humano, hipotético, plurívoco, y es aprehendido de consuno por la inteligencia especulativa y formal, por la imaginación y los afectos, por una intuición simpática, participativa, por los mismos talentos que Paz pone en claro ejercicio en toda su ensayística. Paz sabe que en la historia lo real hace siempre alianza con lo simbólico y que toda época es fundamentalmente una era imaginaria. Cuando me refiero a su perspicacia y afición históricas no pienso sólo en ese cosmorama de México que es *El laberinto de la soledad* y en *El ogro filantrópico,* donde la preocupación política (otra de las constantes) gravita expresamente; tengo presentes esas travesías seculares que a menudo condensa en sus ensayos para reseñar los orígenes (casi siempre Paz discurre a partir del principio) y avatares de una tendencia literaria, de un recurso o de un género; evoco esos largos transcursos de la modernidad que, detectando pautas y distinguiendo paradigmas, delínea en *Los hijos del limo* y en su complementario, *La otra voz.*

Aunque alimente el sueño de la permanente transparencia, aunque fabule el edén del reencuentro y de la reconciliación unánimes, Paz es un hombre inmerso en la corriente temporal, que vive activamente en la dimensión histórica, como partícipe de nuestra modernidad quizá declinante. De ella es a la vez actor y crítico, en constante intervención como realizador estético, en continua confrontación como lúcido analista y también en conflicto. De esa alternancia suya entre mudanza y fijeza me intereso aquí por lo renovador y tentativo para dar cuenta de una trayectoria, la del cambio vivificador. Quiero

poner de manifiesto la amplitud de registro operada por la poesía de Octavio Paz en su medio siglo de progresión.

Por un lado, el persistente, el magistral ejercicio de la poesía positiva. Cada poema ensalzando la belleza nos asegura una cautivante dosis de deleite, nos enseña a contemplar el mundo con mirada fruitiva, nos prodiga arrobamiento y nos franquea el pasaje del ver al trasver, de la mismidad a la otredad. Consagración del instante iluminativo, la poesía es así palabra erguida que conecta con el centro, con lo numénico. Conductor del lenguaje primigenio, el poema sumerge en las aguas originales de la existencia, da entrada al ser. Fulguración reveladora, libra el acceso al presente perpetuo, permite soñar con la fuente. La poesía restituye el reino perdido, nos devuelve a la aurora de los engendramientos. Restableciendo la ligadura con las fuerzas genésicas, potencia la imaginación que transforma el universo en imagen de su deseo. Armónicamente, por indetenible analogía (clave de la solidaridad del comienzo, de la unánime transparencia), todo deja ver, todo circula, todo se emparenta y todo se concierta. El amor aporta la vislumbre de la indisoluble unidad de los contrarios. A partir del acuerdo erótico de los cuerpos, el eros relacionable todo lo coaliga. Por la pareja amorosa, metáfora del cosmos, encuentro y semilla de todas las formas, se ingresa en el flujo de las correspondencias ilimitadas. La atracción erótica y la atracción lingüística se equivalen. El sí y el no son sílabas enamoradas. La escritura humana refleja la del universo.

Tal es el orden de la armonía generalizada, tal es la cosmología erótica que representa la poesía diáfana, omnianalógica, de la reconciliación y la convergencia. Y su representación eufónica y eurítmica, está por Paz cargada de voluptuoso gozo. Tal es la poesía del regreso, del volver a ser, la invariante que constituye el eje de rotación. Ella propende al transporte y a la transfiguración. Ella se basa en una visión arquetipal, ella propicia la ceremonia inmemorial que anula las diferencias, ella comanda un repertorio de imágenes matrices donde la mitopoiesis opera a fondo y la mujer puede ser metal escondido, hierba sedienta, discípula de pájaros y nubes y posibilitar el rescate de las aguas, las primeras palabras de los árboles y la

blanca monarquía de las alas. Esta poesía requiere la clara arquitectura del poema, cadencioso despliegue, equilibrada distribución de todos los factores que concurren a levantar esa columna de continuos, de pausados, de pautados versos donde se celebra la liturgia concupiscente de los cuerpos, donde los nombres dicen su más allá y donde distancia, tiempo, historia quedan abolidos. Esta poesía, afecta a la mesura prosódica, a lo modal, a lo simétrico, respeta los recortes y las distribuciones de la enunciación canónica. No necesita como la otra de discontinuidad, disonancia, fragmentación, desmantelamiento, dispersión. Toda la poesía erótica de Paz, donde el presente pleno del amor procura un ahora fuera del tiempo sucesivo, fusor de contrarios en una identidad que los supera, implica también una felicidad verbal, un estro armónico que todo lo vuelve concordante y consonante. La pareja encarna en los pronombres, los cuerpos y los nombres se implican mutuamente, intercambian realidad: los amantes coinciden con el mundo. Por imperio del deseo que todo lo equipara, la homología se vuelve homófona y la homofonía homóloga. Y el poema es epifánico: canto, alabanza, himno. Por esta poesía salimos de la historia progresiva, lineal y desastrosa, nos evadimos del siglo catastrófico, abandonamos la carencia, el menoscabo de lo real que bloquea y mutila, lo informe, lo incompatible, el ser desolado y disyunto, la insignificancia, el sin sentido, el no ser.

Pero Paz, por el modo de instalarse en su época y por su oportunidad histórica, la de haber nacido en 1914, la de haber vivido un transcurso pleno de importantes acontecimientos (postrimerías de la revolución mexicana, avatares de la vanguardia, expansión del marxismo, desarrollo del fascismo, surrealismo, guerra de España, guerra mundial, guerra fría, movimientos de liberación del Tercer Mundo, desmantelamiento del imperio soviético, fin del milenio) es un intelectual que ha tenido una exaltante y catastrófica experiencia del mundo. Es un escritor ampliamente concernido por la actualidad. A lo largo de su obra ha operado sucesivos cambios que van denotando su conexión «situacionista» con el mudable acontecer de la literatura y arte, con el estado mundial de las

artes y las letras. Paz —parámetro para nosotros de las posibilidades de la escritura— pertenece plenamente a la modernidad innovadora, cosmopolita y poliglota. También hay en Paz una poesía de la negatividad, de la disociación, de la discontinuidad, de la fragmentación. También existe en Paz una veta realista, feísta, ríspida, prosaica. También se da en Paz una estética de la tensión disonante y de los contrastes simultáneos. También hallamos en Paz una corriente lúdica, malabar o experimental. También opone Paz a la poesía analógica la irónica, esa metaironía —le de Marcel Duchamp— que es lo contrario de la unción y que restablece en el seno del poema el distanciamiento crítico.

Ya en *Libertad bajo palabra,* en los comienzos, en «Seven P. M.» (1945) aparecen los hombres huecos en la tierra baldía, el multitudinario mundo de la ciudad anónima donde las islas prometidas y los cuerpos dorados, sueño inoperante, no posibilitan el rescate, En «Conversación en un bar» (1946), mediante un montaje contrastante de fragmentos coloquiales que reeditan el poema conversación de Apollinaire, Paz explota, por boca de jóvenes soldados, la vigorosa crudeza de la lengua oral. Ese ensamblaje polifónico y dialógico, ese descendimiento a la vida común dejan entrever la influencia renovadora de sus lecturas de entonces —T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens y William Carlos Williams—, de lo mejor, de lo más fuerte de la poesía norteamericana. «Las palabras», de *Puerta condenada* (1938-1946), son mujeres díscolas; volubles, casquivanas ahora se resisten a las manipulaciones del poeta, quien las veja y las viola, con lengua gruesa, procaz, para someterlas a su arbitrio. Paz preanuncia así la pérdida, en *¿Águila o sol?* (1949-1950), de los plenos poderes, el cese de las solidaridades entrañables, de la comunión natural. Sobrevienen entonces los arduos, los divertidos «Trabajos del poeta», las manipulaciones lúdico-humorísticas, los jugosos, los suculentos (porque lo culinario les sirve de metáfora) juegos de palabras, los ingeniosos calambures de un heredero de dadá y del surrealismo. El lenguaje, materia plástica pero indócil, requiere, para domesticarlo, la agresión transformadora y Paz prodiga variaciones y alteraciones prodigiosas. Adopta de paso

el poema en prosa y en *Arenas movedizas* (1949) incursiona en el relato fantasioso. En *¿Águila o sol?* figura «Mariposa de obsidiana», que André Breton incluirá en su primera antología del surrealismo internacional, buscando la conjunción de las imágenes dictadas por la imaginación instintiva con el fondo mexicano ancestral. Son para Paz (1946-1951) los años de su primera temporada en París, donde reencuentra a Benjamin Péret y a Breton, a quienes había conocido en México, años de convivencia y convergencia con el grupo surrealista, cuya poética marca indeleblemente la escritura de Paz. No es que le atraiga la pasividad del automatismo psíquico, ese confiarse al aflujo del lenguaje liberado de todo control personal y social. De las propuestas de Breton, más lo impresionan la rebelión sensual, la fusión de poesía y vida, la semejanza entre atracción erótica y atracción lingüística. Pero si la escritura automática constituye la opción radical, la de dejar al lenguaje la completa iniciativa poética, no cabe duda de que, a partir de *¿Águila o sol?*, libro de una encrucijada decisiva, este modelo de extremo desembarazo influye notoriamente en Paz; destraba su lengua y moviliza su imaginación incitándola a radicalizar la osadía de sus maridajes. Tan determinante resulta a Paz el propio cambio que a menudo se ha referido a ese periodo como punto de partida de nuestra modernidad literaria.

El otro sismo lírico es *La estación violeta* (1948-1957). En esos años de ceniza, el mundo parece clausurado, se desmembra, impone la separación y el desamparo existencial. Sin ilusiones ni asideros, el mundo cerca y encava. Léanse «Himno entre ruinas», «¿No hay salida?». Como lo expresan tales títulos, los poetas están condenados a la duda y al solipsismo, a ensimismarse, a solas con el propio ser. Consciencia escindida, realidad desintegrada, pérdida de la solidaridad y de la comunidad. El tiempo encalla y las palabras suenan a hueco. Pero, a través de ese desgarramiento desolador, los poemas de Paz adquieren una sobrecogedora intensidad dramática. Los pensamientos se enredan, pero el alma tiembla. Montón de letras desmoronadas, a zarpazos somnolientos, la palabra se arrebata y se desmide, el poema se vuelve verboso, los versos se escalonan, se alargan, la enunciación se torna salmódica, colinda

con la prosa escandida. Y se enciende. Este duelo entre el imperio de la belleza negra y el anhelo de la cristalina va a culminar en el primer poema extenso: «Piedra de Sol».

Lo que tiene de errático, de transcurso y de trayecto mentales, de soliloquio del ausente, de memorioso desvarío, de aflujo y reflujo de un yo que intermitentemente revive mundo y se afantasma, es contrapesado por una arquitectura reglada, por una isometría y por una configuración circular. A lo largo de 584 endecasílabos, el poema gira como Venus en su elíptica hasta coincidir con el sol; principia y concluye con el mismo sexteto auroral; alegoriza el ciclo venusino del calendario azteca tal como está grabado en la Piedra de Sol o piedra de sacrificio; y se vale de la dualidad de este astro a la vez de madrugada y del anochecer para hacerla extensiva al universo. El poema arranca al sueño parajes, ciudades —México, Nueva York, París, Madrid, Oaxaca, Bidart, Perote—, ciudades a la deriva que se van a pique; mujeres, calles, nombres, cuartos que afloran, convergen en un punto y se dispersan; estampas de momentos —muchachas de entraña rosada que salen del colegio, bombardeo sobre la plaza del Ángel mientras una pareja hace el amor para recobrar la plenitud robada por los ladrones de vida—, instantes erguidos mientras afuera todo se desmorona o se deshilacha. En «Piedra de Sol» pujan la potencia fasta con la nefasta. La mujer, con su cuerpo, toma el mundo visible, tangible; en todo se trasmuta y todo lo atrae a su sustancia. Lenitiva y restauradora, junta los fragmentos, recompone y reconcilia. Por ella se vuelve a ser, al mundo transitivo de los pronombres enlazados. Con esta fuerza amorosa de la convocatoria vital y de la epifanía contiende la que deshace y anonada, el orden destructivo y sin salida, el centro que inmoviliza y es cadalso. Contra el amor a ultranza, tigres y escorpiones de la política y la banca, cerdos uniformados, asesinatos y holocaustos, la humanidad que lucra, avasalla y asesina: el reino moribundo de los muertos fijos en su muerte. «Piedra de Sol» empieza y termina con la fructífera y fruitiva presencia de la mujer pero está acuciado por esenciales incertidumbres, está asediado por la nada.

Así como *Libertad bajo palabra* culmina en un poema extenso, también *Ladera este* (1969), el otro libro capital de Octavio Paz, concluye con *Blanco* (1966), otro poema extenso aparecido antes en un formato especial, en una hoja continua como de kakemono y con doble entintado, negro y rojo. Más canto que cuento, ambos son poemas sobre el poeta y sobre la poesía. En los dos, el yo protagónico ejerce su predominio subjetivo, y monopoliza la voz. Paz sabe que el poema largo requiere especiales recursos constructivos, que la extensión debe hacer alianza con la máxima variedad, pero tendiendo a mantener la unidad. Debe conciliar mutación e identidad, cambio y continuidad, sorpresa y recurrencia; debe coaligar lo extenso con lo intenso y asegurar un desarrollo no acumulativo, una tácita ilación. Mientras que en «Piedra de Sol» opta por Whitman, por la música de la conversación, por el ritmo oral y por el impulso expansivo, en *Blanco* elige como modelo al Mallarmé de *Un lance de dados,* opta por el archipiélago de fragmentos, por el ritmo visual, por evitar lo narrativo, por valerse de la sugestión, del silencio cargado de virtualidades, por el predominio de la metáfora y del símbolo. Elige la disposición ideográfica, la dispersión de los signos en el espacio, la valoración del blanco como factor activo en la sígnica del poema, la bifurcación de la columna versal, la subdivisión en secuencias separables, las variantes tipográficas y cromáticas. A *Blanco* suceden los *Topoemas* (1968), donde los tipogramas alternan con pictogramas y, a la par que Paz incorpora al poema poderes y valores del moderno diseño gráfico, retoma el nexo con la antigua caligrafía oriental. Luego, con los *Discos visuales* (1968) abandona momentáneamente el soporte tradicional como presagiando un posible ocaso de la era del libro.

Blanco es el poema sobre el poema, sobre el ser y no ser, sobre el amor y el conocimiento, sobre la analogía y la ironía. Como en *Ladera este,* el lenguaje dice y no dice lo real, las cosas hablan con ellas como el lenguaje habla de sí mismo y consigo mismo. En ese continuo ir y venir de las palabras a las cosas, de las cosas a los nombres, el poema, según Paz, sólo puede configurar una presencia que se disipa, pero a la vez puede hacernos vislumbrar la conjunción de la escisión, posibilitarnos la

vuelta al todo, regresar a nuestro lugar, recobrar la identidad en la concordancia. Aunque precaria espiral de repeticiones, el poema permite salir del tiempo instantáneo, del tiempo lineal del progreso, del desastroso tiempo de la historia. El poema augura el fin del exilio, deja entreoír la otra voz y nos transporta a la otra orilla.

Octavio Paz:
LA FÁBRICA Y LA FIGURA

Con *Ladera este* (1962-1968) (1969) culmina, creo, la obra poética de Octavio Paz. En este libro logra su máximo poder de expresión y de representación, mayor alcance y envergadura. Como en ningún otro, mediante vastos movimientos envolventes engloba mundos muy diversos; los concierta involucrándose en dilatadas representaciones; vívidamente actúa de conductor que los conecta en miríficos circuitos. Imprime a sus visiones y celebraciones una órbita de magnitud excepcional. Transita entre márgenes opuestos, entre oriente y occidente, confronta y concilia caudales de imágenes de variadísima procedencia. Arraigando en su índole, a partir de lo oriundo, del mexicano medular, acoge todo estímulo, corresponde a todo envite, con toda materia íntima hasta transmutarla en su propia voz.

En *Ladera este* cristaliza —o sea, adquiere su conformación cristalina, fija su figura— la visión y el estilo poéticos de Paz. Cuaja la lengua, ese castellano de una infalible elegancia, tenso y terso, sin torsiones ni fracturas, sin ex abrupto ni rebuscamiento. Se consuma esa acordada alianza de inteligencia y sensibilidad. Se instauran e instalan —con propensión a la permanencia— los dispositivos prosódicos: delicada musicalidad, aliteraciones discretas, efectos de balanceo, diagramación abierta con versos escalonados, palabras blanqueadas, cortes versales que escanden gráficamente el poema en hábil contrapunto con la articulación sintáctica. Se implanta la panoplia retórica: las fórmulas dobles, el juego de oposiciones, los versos reversibles tipo retruécano, la equilibrada alternancia

entre lo figurativo y lo disquisitivo, entre lo elocuente y lo proverbial, la propensión a lo definitorio (poesía del ser por su insistente empleo del *es*). Se delimita el repertorio de imágenes a las que Paz obstinadamente propende: transparencia e incandescencia, escritura y cuerpo, la fijeza y el vértigo, la espejeante realidad y la mirada, el tiempo vivo con sus avatares y vicisitudes, el poema en tanto consagración del instante pleno, la palabra antes de la caída y de la cuenta.

En *Ladera este* se consuman por definitivo apropiamiento mundo y modo poéticos de Paz. En *Ladera este* plasma su suma poética. En esta gran orquestación, acompasadamente los impromptus, los intermedios líricos alternan con lo sinfónico. Los artilugios se naturalizan, se vuelven inherentes al texto, el ordenamiento se torna necesario y el poema fluye y se despliega como un firmamento constelado. Escritura galáctica (así la denomina Haroldo de Campos), ella delínea armoniosamente sus trazados, su distribución de plenos y de vanos, de masas sonoras y de silencios vibrantes. Arte muy avezado es el suyo cuando regla las alternancias rítmicas a velocidad variable, el juego de concentraciones y expansiones, el régimen de tensiones y distensiones tan efizcamente acordados. En efecto, no obstante las descargas, estallidos, trances, ímpetus, la poesía de Octavio Paz es concertante. Al configurar, integra y reconcilia. Poesía del arreglo proporcionado, de la consonancia eufónica y eurítmica, tiende al supremo equilibrio. Se ofrece como conjunto conjuntivo cuyas relaciones de ensambladuras están regidas por los universales armónicos. No se trata de un orden clásico, apolíneo, sino de otra muestra de la aspiración monista del surrealismo que anhela recuperar la unidad perdida, alcanzar el punto vélico u órfico, el de las avenencias de todos los contrarios.

En su asumida, manifiesta, lúcida y luciente modernidad, o sea en su periódica renovación, esta poesía en movimiento, sujeta a la alternativa de la afirmación de sus dones y de la negación crítica, del pasmo y de la decepción, está gobernada por un espíritu simétrico. En ella, ejes, polos, planos, posiciones, proporciones, se reparten siempre según relaciones de equivalencia (por equiparación, equidistancia, equidiferen-

cia). El ordenamiento del poema es siempre factor de agrado, opta por las formas más placenteras, trátese de furor o de gracia, de desconsuelo o de embeleso. Su arte está presidido por un principio fruitivo, concupiscente. Pero poco o nada tiene Paz de un neoclásico. Fundamentalmente es un surrealista. Esta pertenencia funda su pertinencia, constituye su basamento tanto estético como ético. Ejerce un surrealismo ahondado más gnómico, más antropológico que delirante o mediúmnico. A partir de *¿Águila o sol?* (1951) la poética surrealista penetra y preside la concepción de tantos textos de Paz. Además de esa celebración versificada del magisterio de André Breton que es «Noche en claro», proliferan los escritos donde Paz, con su proverbial clarividencia, analiza las propuestas surrealistas, desde el temprano capítulo de *El arco y la lira* (1956) sobre la inspiración, pasando por la sustancial semblanza de Breton en *Corriente alterna* (1967) («André Breton o la búsqueda del comienzo») y desembocando en esa apología autodefinitoria de *In/Mediaciones* (1979) que se titula «El fin de las habladurías». Todo lo que se refiere a liberación, amor, reconciliación cobra en Paz cariz surrealista, connota surrealismo.

Sabemos por boca de Paz que una página de *L'amour fou* de Breton opera de catalizadora de su propia escritura. Le revela una nueva erótica, no un nuevo arte de amar sino de enunciar la pasión amorosa, por medio de la analogía con su ilimitado poder de ligadura. El eros analógico todo lo involucra y marida para restablecer por su omnímoda interrelación, la unanimidad del comienzo. Breton revela a Paz que el vínculo omnialógico de la pareja amorosa es viva equivalencia del Gran Todo, obra como metáfora del universo. El amor con su capacidad translaticia, transfusora, transgresiva, con su poder expansivo, permite al poema abarcar la totalidad de lo existente y coaligarlo. Acumuladora de todas las energías benéficas, la pareja amorosa encarna la potencia analógica que conlleva la mítico-metafórica y la aliterativa, es factor de todas las sintonías y sinfonías, es simiente de todas las formas.

El surrealismo implica para Paz la revuelta y la vuelta. Favorece la sedición deseante, la liberación imaginativa, y a la vez posibilita el retorno al origen, a la solidaridad del comienzo.

Devuelve al tiempo antes del tiempo, antes de la caída, antes de la historia (la profana y prospectiva) que ocasiona separación, exilio, menoscabo. El surrealismo descuaja a Paz de la cauta, pulcra y púdica poesía de los años cuarenta, lo saca del refinamiento reticente y por fin académico de los «Contemporáneos», lo inflama, lo vitaliza, lo encoleriza, lo arma del lenguaje de la pasión y de la pasión por el lenguaje. Lo conecta con una renovación neorromántica, lo subleva contra la suficiencia de la razón segura de su infalibilidad cognoscitiva y de su eficacia operativa, le permite instalarse imaginariamente en pleno meollo de lo ignoto, reanudar el trato con lo soterrado, con lo sorprendente, con lo sobrenatural, lo estimula a rescatar lo oscuro, a reavivar el misterio, a apostar por lo visionario, a aventurarse en pos de lo suprarreal. Lo impele a exaltar la pujanza de la fantasía y los alcances del sueño, a reivindicar los mandatos del cuerpo. Lo compele a confiar en la impronta espontánea, lo induce a las manipulaciones azarosas, a la exploración lúdica, a la captación sensual, a la consustanciación alucinada. Por eso a partir de *¿Águila o sol?*, favorecida aquí la fluencia por el pasaje a la continuidad de la prosa, imprime libre vuelo a su imaginería acogiendo lo surgente o insurgente, cualquier hallazgo o acometida, todo engendramiento, toda fantasmagoría. Y a la par que persigue el mensaje subliminal, como contramarca de su inspirado albedrío, Paz revierte la palabra sobre sí misma, la vuelve autorreflexiva para que confiese sus fines y sus medios, consigne los denuedos y desarreglos de esa escritura en crisis, para que muestre la maquinería que a escondidas mueve el espectáculo, sus tretas y tramoyas, cuánto tiene el poema de cosmética o de arte culinario, cómo cuesta conseguir un lenguaje relámpago o guillotina.

El surrealismo procura, según Paz, más que una poética un método de liberación mental, actúa de liberador psíquico, sexual y político. Pero también y ante todo provoca, actualizándolo, su liberación estética, o sea figural, lingüística y prosódica. Más locuaz, más multiforme, más crudo, más realista y más fantástico. Paz abandona el seguro y remanido reparo de los metros tradicionales, de la regularidad compositiva, de la

retención léxica, de la limpidez y el afinamiento iniciales y se lanza a la conquista verbal de lo que está allende el reservado dominio de lo propiamente literario. Se acerca a la oralidad, se deja contaminar por la lengua viva con sus colores chillones, sus dichos, chanzas y vituperios: mexicaniza su elocución. Practica un lirismo desbordante, a menudo expresionista; adopta la enunciación salmódica (en vez del verso, usa el versículo); comienza a incursionar en el poema largo, poema río, de ritmo caudaloso, y esta fértil y febril turbamulta cuaja, o mejor dicho cristaliza en *Piedra de Sol* (1957). Tentativa englobante, de totalidad en acto, a todo convoca y todo conjuga. Mujer amada, Quetzalcóatl, años fantasmas, tigre, Nerval, jade, guerra de España, ciudades a pique, Wilde, Perséfona, Trotsky, puerta del ser, Juan cara de todos, todo coexiste y condice enhebrado por el hilo de la vida, coaligado por el canto. Aquí tenemos ya a Paz, al nuestro, por entero. A partir de esta suma, de esta consumación poética, Paz encuentra su más íntima voz y su más apropiado registro, su fábrica y su figura.

(Presumo que cada época de Paz culmina en un poema extenso, a la vez golpe de dados y canto a sí mismo; la segunda, en *Blanco* [1967]; la tercera en «Nocturno de San Ildefonso» [1976]).

El surrealismo lo estimula a develar lo velado, a desvelarse; lo apuntala, lo yergue, lo amotina; lo convierte en enemigo de las estéticas serviles o anquilosadas; lo concita a oponer a la poesía de propaganda la tradición hermética, a esgrimir contra el realismo socialista la tradición esotérica, a afirmar contra la mojigatería la acción subversiva del deseo, a rebelarse, contra el sacrificio de la aventura poética en aras de la comunicación social. Para Paz, el encuentro con Breton comporta predestinación; constituye también un acto electivo. Más que a una vanguardia modernólatra, empeñada en la incesante innovación, más que a un surrealismo juguetón, inventivo, irreverente, Paz se encamina hacia un surrealismo revelador. Opta por aquel que despierta el trasfondo adormilado, el que rescata lo recóndito. Este surrealismo visionario le aporta un método (procedimientos, un proceder) para resucitar lo humano aletargado, para restablecer en el hombre la humanidad integral.

Vía iniciática en pos del restablecimiento de lo que se ha perdido, saludable reintegro, repertorio de ritos y ceremonias lenitivas, el surrealismo comporta a la vez una dramaturgia y una liturgia trascendentes. Revelación y rebelión se vuelven para Paz palabras consanguíneas. Surrealismo humanista: con él comulga Paz, no como catequesis o doctrina, sino como actitud, como conducta. Paz escribe, según lo asevera, como si mantuviese un diálogo permanente con Breton. Breton obra como tutor poético y sobre todo como mentor mental.

La poesía es para Paz palabra vertical, erecta, la que se alza por encima del tiempo horizontal, prospectivo, irreversible. Palabra que enaltece, ella asegura la perpetuación del instante pleno, el retorno al principio. El poema reinstala en el tiempo circular de la restauración. Permite escapar a lo histórico y a su continuo menoscabo. El presente perpetuo de la analogía, la ensimismada ascesis del automatismo psíquico, la meditación budista, el pensamiento en blanco, el blanqueo temporal del tantra, todos estos modos a destiempo operan en oposición al tiempo lineal del progreso, al historicismo económico, competitivo, que obliga al continuo adelantamiento. El surrealismo permite evadirse de la historia compulsiva y catastrófica; instiga a rechazar los órdenes sistemáticos o dogmáticos, a sublevarse contra la condena al trabajo forzado y contra la represión del deseo; libra del yugo de la conciencia pecaminosa y de la opresión de las sociedades reglamentadas. A partir de la preeminencia del principio de placer sobre el principio de realidad, fusionando arte y vida, coaligando erótica y política, afirma la capacidad del arte para cambiar el mundo.

El surrealismo le permite a Paz inventar su libertad, salir del pozo de la historia degradante y destructiva, abolir en el poema el tiempo de la pérdida, recuperar el poder hipotético, utópico y profético de la poesía.

Frente al horror de Auchswitz o Hiroshima, esa devastación o asolamiento de lo humano, frente a la fractura abismal del mundo de postguerra, frente a la quiebra existencial (al poco ser y mucha nada) de los años cincuenta, el surrealismo, por su dinámica relación con la actualidad, por su amplitud de miras, por su anhelo totalizador, representa para Paz un nuevo huma-

nismo. Si no asegura, por lo menos auspicia una relación más satisfactoria entre mente, mundo, cuerpo, sociedad, lenguaje. Así el sistema de vasos comunicantes vuelve a funcionar. Los opósitos, cuando no se absorben mutuamente, se integran en un régimen de compensaciones recíprocas. Las díadas de contrarios —las de *Blanco:* No y Sí, tierra y agua, el negro y el blanco, apariciones y desapariciones, el espíritu y el cuerpo, realidad e irrealidad, la palabra y el mundo— despliegan su antinómico abanico y se distribuyen, simétricas, según una combinatoria contrapuntística. La poesía puede de nuevo abrazar amorosamente la realidad, postular una cosmología erótica, ser conjuntamente *imago mundi* y *anima mundi,* a la par piedra de sol y mandala.

El poeta vuelve a ser hierofante, mago, mistagogo, chamán, pero moderno, es decir, desdoblado por la conciencia irónica que desteje la textura del lenguaje, pone en evidencia la ficción de los nombres, mina la ilusión mitopoética. Mientras el lirismo de Paz concita arrobadores prodigios, su conciencia irónica rebaja lo que el poema eleva, pone en evidencia la estratagema retórica, torna el milagro pase de prestidigitador. Mientras la analogía devuelve la palabra a su origen de encantamiento, conjuro, ensalmo, la retorna a la aurora arcaica, a la imaginación atávica, a la solidaridad natural, la vuelve a sumergir en el fondo sémico para regenerarla por regresión a lo primitivo, la ironía la instala en el centro mismo de la modernidad, la conecta con la visión dispar, relativa e inestable, con la reversibilidad humorística, con lo disyuntivo, con el ejercicio de la lucidez crítica. Este desdoblamiento concierne a la condición misma del artista moderno (el paradigma para Paz es la ironía dadaísta de Marcel Duchamp, el paradójico gran transparente); y en la poesía paceana, analogía e ironía —cuerpo imaginario y pensamiento sin cuerpo— alternarán definitivamente en dialéctica cohabitación.

El surrealismo casa felizmente con la mexicanidad. Favorece la mejor recuperación estética de lo oriundo, de lo indohispánico, otorgándole valor arquetipal, o sea, dimensión antropológica, reconociéndole mayor vitalidad, más fuerza imaginativa o instintiva, expresión más vigorosa, más capacidad de

asombro que al arte europeo. Nada tiene que ver tal aprecio con la estrechez nacionalista o con la obnubilia localista, se trata más bien de perspectiva planetaria, no etnocéntrica, que valora en detrimento del arte occidental exangüe todas las manifestaciones mal llamadas primitivas, ingenuas o brutas. Muy indicativa, sintomática me parece la elección de «Mariposa de obsidiana» como primer texto de Paz destinado a la antología de la poesía surrealista establecida por Breton. Con dimensión ecuménica, con el cosmopolitismo del buen conocedor, del que cala y hace ahínco, Paz inserta su acervo originario dentro del gran conjunto multicultural, México se hace presente en su poesía. Ahora la novia desnudada por sus solteros puede celebrar, si le place, sus bodas con Tláloc o Itzpapálotl, acoplarse con Krisna, que es azul y negro como Mixcóatl. Ahora la poesía de Paz abarca el allende y el aquende, puede abordar las dos orillas. La vertiente oriental y la occidental se vuelven conexas, se amadrinan con lo indoamericano. Así Mutra, Vrindaban, Herat, ciudades sagradas de la India, se mancomunan con Teotihuacán, Uxmal, Tenochtitlán. América es el vasto espacio disponible, anterior a la letra, que hay que poblar de palabras prestadas, con trasplantes de diversa provenencia. Pero América da a estos aportes respuestas transgresivas, América reacciona contra el exceso cosmopolita, con un canibalismo babélico como el de Borges, Cortázar, Lezama Lima o Paz. En la obra de Paz, los Vedas y los Sutras se combinan con códices aztecas, el haikú y el renga conviven con el caligrama así como Bashô cohabita con sor Juana. Paz nos cautiva con sus asombrosas travesías transcontinentales, transculturales, transhistóricas, translingüísticas. Nos nutre con su cultura de la sabia y sabrosa hibridación. Su poesía seductoramente nos induce a participar de un mundo plural, a compartir su amplitud y porosidad prodigiosas. Es gustoso convite de universalidad.

GIRRI/OROZCO:
LA PERSUASIÓN Y EL RAPTO

Alberto Girri y Olga Orozco se imponen como paradigmas de ese momento poético que en la Argentina se atribuye a la «generación del 40». Comodín de la cronología literaria, ni bien se lo analiza internamente para saber qué engloba, qué representan sus participantes, qué los coaliga, ni bien se coteja el contexto nacional con el continental o se compara el estado local con el estado mundial de la literatura durante ese periodo, el concepto de generación del 40 resulta endeble, difuso, una nebulosa nominativa. Comprende en grueso a los poetas nacidos entre 1910, como Enrique Molina, y 1920, como Olga Orozco (Alberto Girri nace en 1918), pero fluctúa hasta abarcar a algunos nacidos en 1903, como Silvina Ocampo, y a otros bastante tardíos como María Helena Walsh, de 1930. El vínculo, según se ve, consiste menos en una coincidencia temporal que en cierta afinidad estética. ¿Por qué «generación del 40» si la mayoría de los integrantes adquieren presencia pública a partir del 50 y definen sus posturas o propuestas poéticas hacia los años 60, o después? Aquí me propongo, a guisa de ejemplo, parangonar dos libros casi simultáneos: *En la letra, ambigua selva* de Alberto Girri y *Museo salvaje* de Olga Orozco, publicados el primero en 1972 y el segundo en 1973. Los abordo porque en ambos volúmenes sus autores consiguen el completo acuerdo entre proyecto y realización poéticos, alcanzan el afianzamiento de sus respectivos estilos y adquieren plena identidad literaria (tres décadas después de la equívoca fecha del 40).

Para comprender ese periodo aconsejo se deseche el rótulo generacional; no establecer ni un inventario de nombres y de

publicaciones ni un catastro de predios privativos de cada poeta. Conviene considerar el conjunto e insertarlo en un encadenamiento epocal hecho de alternancias discernibles entre el orden y la aventura, tradición y renovación, tendencia centrípeta y tendencia centrífuga, poesía y antipoesía. En esa viva y móvil sucesión, la continuidad es alternativamente perturbada por cortes innovadores. Lo mismo ocurre en toda Hispanoamérica, que a su vez se sincroniza con el acaecer literario y artístico internacional. A la exultante ruptura modernista sigue el repliegue tranquilizador del postmodernismo que acomete la aclimatación al temperamento local del exceso cosmopolita y decadentista de Darío y que casi se superpone con la explosión de la vanguardia. En Buenos Aires, ésta estalla bajo la égida del ultraísmo madrileño; luego cobra matices vernáculos y adopta el paradójico nombre de Martín Fierro. Su virulencia se atempera y da lugar a la vuelta al orden operada por esa heteróclita y dilatada generación del 40, que reacciona contra la poética radical de la vanguardia, contra su compulsiva actualidad, su desmedido ejercicio de las libertades textuales, contra sus agresiones, subversiones e irrisiones. Rechaza la estética de lo discontinuo, fragmentario, disímil, aleatorio, recusa el cambio permanente y la constante experimentación.

Los poetas del 40 dejan de ser heterodoxos o apocalípticos para acogerse a los beneficios institucionales, vuelven a incorporarse al *establishment* de las letras y a ocupar los suplementos dominicales de los diarios más respetables. Con ellos, la poesía busca recuperar sus fueros, su poder enaltecedor y catártico. No quiere extravíos, rehúsa salir de su dominio específico, abrirse al mundo de afuera, dejarse inficionar por los otros discursos; no desea descalabrar su reglada andadura, sufrir contorsiones, articulaciones fracturadas, sobresaltos en la composición. Para volver a modelos seguros, provoca una retracción retórica, prosódica, léxica. Por la vía de las matrices convencionales, vuelve a lo propiamente lírico, al decible que le es inherente. Cesan los idiolectos limítrofes como los de *Trilce* o *Altazor,* cesa la excesiva singularización estilística. La invención es desplazada por la rediviva tradición, y también por la traducción. La poesía de este periodo está en manos de traductores

avezados y activos. Ellos dan a conocer los más importantes poetas ingleses, estadounidenses, italianos, alemanes y, por supuesto, los contemporáneos franceses. Se traduce a Pound y a Eliot, pero ya es tarde para que los *Cantos* poundianos puedan modificar la escritura de sus traductores. Esa influencia se hará sentir en la promoción siguiente, en la neovanguardia de los 60. De Eliot influye no tanto *La tierra baldía* como la obra posterior y más ponderada, sobre todo los *Cuatro cuartetos* que traslada magistralmente al español un poeta políglota del 40: Juan Rodolfo Wilcok. Girri traduce con William Shand la poesía de lengua inglesa y con Carlos Viola Soto la italiana. A partir de *El ojo* (1963) y bajo el título de «Versiones», clausura sus libros con una sección de poemas traducidos por él. Girri considera la traducción un acto poético del mismo carácter y rango que la creación. En su escritura, ambas actividades se complementan y ponen en juego equivalente competencia lingüística.

Refinados cosmopolitas, de vasta cultura, al tanto de las novedades literarias internacionales, estos poetas practican una poesía pulcra y prudente, de buen nivel general y a la vez un poco monódica, algo monótona como lo es la numerosa burguesía ilustrada en esa Argentina donde se produce un proceso de democratización de los bienes culturales. La clase media goza ahora de franco acceso a la cultura. Una multitud de poetas adquieren presencia pública, numerosos son los que publican. De ahí esa impresión de catálogo que da, cada vez que se establece, la cuantiosa y presunta lista de los miembros de la generación del 40. *(Vid.,* por ejemplo, además de los múltiples trabajos de César Fernández Moreno sobre el tema, la enumeración de Carlos Giordano en Giordano-Romano-Becco, *El 40,* Buenos Aires, Editores Dos, 1969). En estos poetas domina la tónica culterana, extraterritorial. Como los modernistas, los del 40 vuelven a conjugar musa con museo; adictos a la cita y a la mención de fuentes, imponen una ostentosa bibliofilia. Hacen arte a partir del arte, son estetas convictos, son idealistas, esencialistas o puristas. Para ellos la poesía representa un intento de sugerir lo indecible, tiene que ver con el misterio fascinante, posibilita un salto a la otredad.

Reconocidos como destacados exponentes de este periodo (que algunos llaman de la poesía pura y existencial), Alberto Girri y Olga Orozco, a la vez que presentan características comunes con los poetas de su promoción, a la par que operan dentro del mismo ámbito estético, se destacan del resto, se singularizan adoptando uno con respecto a otro enunciaciones opuestas. Mientras Girri troquela su verbo, opta por una elocución concisa, casi prosaria, mientras Girri cultiva las virtudes de la prosa —justeza, corrección, claridad— e impone al poema un desarrollo disquisitivo, Olga Orozco tiende a una poesía efusiva y eruptiva, al efluvio metafórico con que explaya transidamente las turbaciones de su atribulada subjetividad. Mientras ella escribe poesía henchida, Girri hace poesía enjuta. Desarropa su verbo, lo descarna despojándolo de seducciones sensuales y de melodiosa sentimentalidad. Dotada de severa andadura conceptual, su poesía argumenta, se inclina más a la reflexión que a la representación: «El sentido, más que la belleza de las manzanas». Indagación especulativa, el acto poético desemboca en un juicio estimatorio y a menudo en dictamen. La seducción proviene de ese discurso que puntualiza, de ese decurso preciso y necesario. Poesía gnómica, auspicia el abordaje cognoscitivo de cada objeto que conceptúa. Este conceptismo requiere una sintaxis de articulación rigurosa, la lúcida elocuencia de la casuística barroca. Los versos sentenciosos, más bien parcos, guardan una vigorosa contención. Tienen la requerida tersura pero no ofrecen halago sonoro. Su andadura no es rítmico-melódica sino ideográfica; los versos separan unidades de sentido y se agrupan en secuencias meditativas.

Esta poesía describe, define, valora un referente mitad mundo y mitad letra, mitad realidad y mitad texto. Es decir, un mundo donde la literatura es la mediadora indispensable para aprehenderlo e inteligirlo; un mundo donde los libros constituyen un componente con igual o mayor entidad que lo fenoménico.

Girri discurre en una intertextualidad permanente. Su relación con el mundo es sobre todo letrada y la cita de autoridades obra de aval y de prueba.

Pero a la par de este aspecto argumental, demostrativo de la enunciación, el cógito asegurador está aquí minado por la pre-

cariedad propia a la palabra, por su fundamental impertinencia, su sentido indeciso, su intrínseca insignificancia que debilitan todo anclaje cognoscitivo. La letra «ambigua selva», a la vez que figura, desfigura (o sea disimula). Las palabras son instancias que distancian, «fallidas incursiones» en el mundo que las trasciende, símbolos de aquello que para significar necesita ausentarse; son por ende fantasmas. El poema, según Girri que anhela trascender lo inane de los signos, resulta tanteo («En la palabra, a tientas»), un acuerdo condicionado por lo prescripto (lo pre-escrito) y al fin un amordazador de ese saber último denodadamente perseguido («apoderarse/de la totalidad atreviéndose/a lo banal absoluto de escribir»). Pero no poseemos sino palabras para aventurarnos en lo real, «nuestra única realidad son las palabras» o «nuestra identidad no es real sino verbal». En pos de la verdad, Girri postula un «arte objetivo», sin énfasis ni afectación. Arte escalpelo, sería éste el único capaz de abrirse a lo real. Lo real relativo, porque no hay «Ninguna contradicción entre objeto real e imagen. Todo es nombres, lenguaje». (Extraigo esta anotación del *Diario de un libro* [Buenos Aires, Sudamericana, 1972], donde Girri consigna todo cuanto se relaciona con la redacción de *En la letra, ambigua selva:* «Los múltiples avatares de los poemas: génesis, correcciones, variantes, características de los temas, influencias, lenguaje, técnicas, juicios»).

Para Girri —un *fabbro*—, la poesía es «mecanismo verbal» montado con exacto ajuste, sistema de correspondencias que reclama el uso de metáforas de andamiaje razonador. Ni juglaría ni juguetería. Girri no recurre a lo lúdico-humorístico que desestabiliza, disocia o subvierte gratuita o alegremente el sentido; más bien a la ironía que ayuda a dilucidar, la ironía de un escéptico que descarta falsos optimismos. Palabras poliedros son las suyas, palabras apodícticas de una poesía epítome, poesía epigramática. Concierne al carácter, implica una conducta. Más que al eros, apunta al ethos. Girri insiste en la responsabilidad moral del poeta, quiere dotar su lengua del sumo sentido. «A la universalidad, por la impersonalidad». La neutralidad expresiva torna su decir más incisivo. Girri parece impasible, evita toda patética altisonancia; nunca es interjectivo; no busca

la sugestión por incongruencia (el enrarecimiento sólo puede provenir de la densidad conceptual); tiende a ser unívoco (los enigmas no están en la connotación sino en lo denotado).

Palabra prieta, palabra ósea, se desnuda de «escolares/retóricas idolatrías» para que toda enunciación se vuelva vertebral, inexorable, adquiera la «Validez de lo inmóvil». Girri alaba y persigue la belleza como perpetuo punto de equilibrio: «lo duradero es estático». Como los metafísicos isabelinos (sus modelos), Girri es intemporal en su expresión y en su problemática, se propone «introducir lo eterno/en el seno de las más pasajeras aventuras». Parece escribir al margen de su época, sin relación con lo circunstancial y circundante. Todo lo que sea inmediatez, incidencia, anécdota está filtrado y distanciado por esa *logopoiesis* que lo proyecta hacia el plano de la especulación suprapersonal, y la objetividad es tanta que el libro *En la letra, ambigua selva* carece de poemas enunciados en primera persona. Por lo impersonal y abstracta, en esta poesía la noción de locutor lírico vacila. Girri atenta contra un acendrado prejuicio romántico, el de la poesía como suspensión del juicio, cómo rapto que anestesia la conciencia reflexiva. Girri no establece ninguna intimidad con su lector. El mensaje se emite como texto autónomo, atribuible a un autor, pero no se presenta como encarnación palpitante de su persona. Escasas son las marcas de identidad; ellas atañen más al carácter moral que al estilo. El poema es «epítome del yo», pero ese yo renuncia al privilegio de monopolizar la voz, a ser la voz cantante. Ese yo lo configura y le infunde cadencia propia, pero no propia sustancia, porque, según Girri, «cuanto pesa y decide se produce/fuera de la esfera de lo personal».

En esta poesía los significantes no distraen de los significados, nunca se liberan de la tensa brida del mensajero; están ceñidos a comunicar conocimiento. Girri pule y unifica para eliminar desniveles, altibajos, distracciones en el despliegue riguroso y armonioso del poema. El poema, acto concertante (su estética es armónico-extensiva), refrena toda tendencia a la dispersión, a la inestabilidad, a la diversificación, evita toda ruptura y limita la polisemia. Los poemas de Girri son serios, conceptuosos, reconcentrados.

Girri no persigue la naturalidad; no alimenta ninguna ilusión naturalista. Sabe que sus escritos son ante todo acciones culturales, definitivamente separadas del orden natural. Mantiene poca relación con la naturaleza. Ella es uno de los referentes posibles. No la privilegia. Poeta poco corporal, no apela a lo espontáneo e instintivo, al vigor de la barbarie o a la lujuria redentora. El suyo es mundo elaborado, sofisticado, de la ilustrada urbanidad. La poesía es para él cosa mental; ni cardíaca ni glandular: cerebral. Girri aspira a reducir las verdades contingentes a necesarias; es un buscador de absoluto, aunque negativo. Intenta llegar por el poema a un saber definitorio y definitivo, al apodigma, a la sentencia conclusiva: «Y arribas a la proposición capital». Pero Girri es inevitablemente nuestro contemporáneo. Persigue un saber que, por falta de consenso y por carencia de autoridad que lo sancione, por ausencia de Dios, no puede convertir en supremo. La imposibilidad de una *summa* sistemática, una imposibilidad axiológica y teológica hace que ese saber totalizador resulte arcaico o paródico, agnóstico o escéptico. Da cuenta de un insuperable vacío que abisma a la conciencia y la desespera.

En tanto que Girri se instala en la casa de la mente, se despersonaliza, evita lo confesional, rehúsa todo rapto, considera lo sentimental como flojera, Olga Orozco tiende a la poesía extática, a librarse al flujo de las intensidades entrañables. En tanto que Girri desconfía de la palabra y la pule a fin de evitar ambigüedades, la modela para clarificarla, Olga Orozco propende a la aprehensión transida y a la elocución oracular. Su poesía es eruptiva y está movilizada por un yo insistente y absorbente que impera como epicentro elocutivo. Un ego centrípeto monopoliza la voz, se autorrefiere, autoexpresa y autoexplaya mediante un monólogo turbulento que registra las turbaciones de una subjetividad efusiva y compungida. Enunciado por un locutor propiamente lírico, el poema es aspirado por el torbellino visionario de ese sujeto patético, pasional, que pone en escena su dramaturgia más íntima. No el anecdotario sentimental o las efemérides amorosas sino un historia soterrada, una intrahistoria sólo recuperable mediante este flujo fantasmático. Alucinadamente, Olga Orozco rescata las

trazas entrañadas de la experiencia primigenia, troca lo mnésico en mensaje poético, en señales capaces de simbolizar ese trasfondo subliminal obsesivamente aludido en tanto referente oculto del flujo imaginario.

No describo un proceder privativo de Olga Orozco sino una poética de orientación surrealista, adicta al ejercicio de la imaginación sin ataduras. Olga Orozco practica esta poética del subconsciente, opera con el flujo errático de la conciencia, con los poderes innatos a la facultad imaginante, única potencia capaz de captar el mensaje libidinal. Olga Orozco persigue lo poético matricial, quiere por la palabra embargada acceder a esa base psicosomática, a ese yacimiento generador de la persona y de sus representaciones. A diferencia de la neutralidad objetivante de Girri, de su ascesis razonadora que busca lo universal por la impersonalidad de la mirada, Olga Orozco en su *Museo salvaje* se hunde en la noche oscura del cuerpo, ese «saco de sombras»; bucea «debajo del diluvio»; se deja subsumir por su «abismo interior». Como ella misma lo dice: «Acata sin defensa la conmovedora inmensidad, el estado de sitio, la alarma que establece su feroz batería sobre rieles frenéticos y los lanza, sin más, a lo desconocido». No se trata aquí de la comunión comunicante con lo connatural, de la consustanciación regeneradora con la naturaleza innata, como en Pablo Neruda, ni del panteísmo orgiástico de Enrique Molina. Ambos buscan en la profundidad visceral alcanzar ese centro genésico de donde dimana todo engendramiento, incluso el artístico. En esa profusa y confusa interioridad, Olga Orozco erra como pájaro perdido en la maraña que lo traba y sofoca. Esa enmarañada entraña le causa desazón. No halla allí el retorno lenitivo a lo placentero y placentario sino los pavores atávicos; encuentra allí la amenaza bestial —«en mis sueños husmea interminablemente un hocico de bestia»—, la fauce mordiente —«estas negras gargantas que me devoran sin cesar»—, la trituración destrozadora —«me trituran entre fauces de hueso como a una mariposa»— que frustra el anhelo de volátil levedad. La hipsipila o Psiquis es subsumida y arrastrada por «los lentos monstruos de la profundidad». De un lado, la aterroriza la muerte a dentelladas, la que producen las pun-

zantes materializaciones colmillares; del otro, la muerte húmeda por inmersión disolvente o por pútrida descomposición en la ciénaga somática. Ningún poema expresa mejor que «Tierras en erosión» este sobrecogimiento del foso visceral, estos «tembladerales palpitantes» de la carne. Tierra desmoronada y arrasada, tierra de nadie, así representa Olga Orozco el interior del cuerpo porque no puede establecer con él una conciliación armónica, porque lo siente dispar y disociado, hostil, «con un olor de bestia acorralada bajo la piel». No consigue relacionarse de modo voluptuoso, aposentar en él la soberanía de la libido: «No consigo hacer pie en esta membrana que me aparta de mí, que me divide en dos y me vuelca al revés bajo las ruedas de los carros en llamas». Lo rechaza, no constituye heredad para una epifanía natural; el cuerpo carece del buen poder reminiscente, no puede retrotraerla a las experiencias precoces de plenitud edénica. Olga Orozco poco tiene de priápica, de concupiscente; no puede cifrar en la carne polígama ninguna redención; el contentamiento erótico no la conecta con lo axial, no la devuelve a la completud del comienzo. Lo subliminal encarna para ella la clausura y la caída sin fin, «esta noche de pájaro en clausura donde caigo sin fin».

La carne aquí no está exculpada, no goza de ninguna inocencia. Lastra, enfanga, mancilla. «Remolino hacia adentro», cárcel carnal, el cuerpo aspira como una tromba al alma cautiva. Y ese introyectado descenso conlleva degradación, pérdida continua. «Es otra vez el mismo tembladeral de aguas voraces,/la misma negra rampa circular que me pierde hacia adentro». El turbión somático rechupa como un sumidero a ese yo que anhela elevarse, desgravarse, sublimar, que aspira a la condición seráfica. No hay avenencia posible con esta energía pulsional que reclama la satisfacción de los instintos, que degrada a lo salvaje, que impone la compulsión de la carne, que retrotrae a los consumos y destrucciones bárbaros, a la indistinta promiscuidad de la especie: «esa legión orgánica y sin rostro que oficia en mis entrañas». La boca no es aquí erógena sino «un lugar de barbarie bajo el fulgor lunar»; se asocia con lo canibalesco, con el plenilunio del lobizón, con aquelarres y ceremonias sacrificiales. Y frente a estos oscuros mandatos de

la sangre, la poesía, «mantra del ascenso y del retorno», que aspira a la gracia beatífica, «palabra como un ángel suspendido entre la aniquilación y la caída», es compulsada a retroceder al fragor del fondo convulso, al aturdimiento narcótico de ese interior mollar y mórbido; la palabra se gangrena o es ensordecida por la vociferación sanguinolenta del fondo. La palabra vuelve al cuerpo que la emite, a los «antros contráctiles» donde se exhala, a lo óseo y membranoso de los órganos que la articulan. En esa caverna ventral no hay eucaristía posible, sólo trasvasamientos y transformaciones catastróficas que el poema no puede conjurar. El imaginario cristiano de Olga Orozco los asocia con el mito de Jonás engullido por el Leviatán, con el estómago cósmico donde anida la «sofocante asamblea» de los engendros de la profundidad, con floraciones carnívoras y monstruos abisales. Allí no hay redención sino diluvio y apocalipsis, regreso a la confusión consustancial, al maremagno.

La poesía de *Museo salvaje* es alucinógena pero conturbada, aluvial pero oprimente. Da cuenta de las convulsiones que la carne motiva en una psique acuciada por su interioridad demoníaca. Registra un descenso introspectivo que se expresa por expulsión de un aflujo de imágenes que anegan, por expansiva mezcla de estados, por efluvios figurales que con insistencia aluden a un referente a la vez obsesivo e indecible. En esta vívida captación de la turbamulta entrañable no hay asentamientos seguros, no pueden funcionar, como en Girri, las asignaciones y designaciones del consciente, las distribuciones y dilucidaciones de la vigilia lúcida, no puede haber distancia objetiva, serena contemplación, reposos protectores. Todo es aquí aprehensión por desvarío, premoniciones tenebrosas; todo es pítico y patético. Retrotraída, la palabra va siempre para atrás y para abajo; se vuelve intradérmica, intrauterina, impulsada como está a reinstalarse en «la trastienda de mi niñez amedrentada».

Fusión y efusión barrocas

Barroco del exceso ornamental, del ampuloso, del pomposo boato, de la grandilocuencia y del fasto, barroco de la belleza colosal, barroco imponente de la desproporcionada conmoción, enfático, convulsivo y patético, barroco de las bruscas diagonales, de los escorzos forzados, del gigantismo aplastante, de la composición descentrada por moles o masas notorias, de fachadas que se ondulan y columnas que se espiralan, del pliegue, de la voluta y la serpentina, de la materia maleable, barroco del trampantojo, multifocal, barroco del signo eficaz, de la persuasión imponente, del arrobo o de la piedad compulsivos, barroco teatral de la fiesta y la exequia, barroco del espectáculo total, barroco de la ópera y el ballet de corte, de las esplendorosas puestas en escena, de la más sofisticada maquinería escenográfica, barroco de la galería de espejos, de la representación y del disfraz, de la mascarada con su trueque de identidad o identidad ilusoria, barroco retórico, del lenguaje florido y cifrado, de la elipsis y la hipérbole, del encubrimiento transfigurador, de la temeridad metafórica, del intrincado jardín gramatical y del laberinto de letras, de la labilidad formal y los géneros híbridos, barroco fantástico y realista, a la par Quijote y Sancho Panza, de las mitomaquias coexistiendo con lo craso y grueso, de lo sublime avecinado con lo hórrido, del deleite lúbrico y la puesta en abismo, barroco erótómano, del regodeo concupiscente, de las desnudeces rubicundas, de la magnificencia lasciva, de la mujer consistente y carnosa, de las mórbidas redondeces que el espejo duplica, barroco vital, expansivo, de la pujanza instintiva, de las torsiones violentas, de las naturalezas enmarañadas, del apetito al desnudo, del cuerpo glo-

rificado y mutilado, barroco efusivo, incontinente, de la emoción exacerbada hasta el extravío, del desatino afectivo, del ser desvelado en constante agitación, de la inestabilidad anímica, de la expresión cada vez más personalizada, del retrato como confesión individual, como constancia de la humana condición, barroco mental de la aprehensión afectiva, de la intuición sensible, de la acuidad perceptiva y la movilidad formal, vivazmente aplicado a captar su mundo, ese complejo y cambiante flujo de energías díscolas y acontecimientos dispares.

¿Cuál de todos ellos es nuestro barroco? Demasiado difusas me parecen las premisas de un neobarroco tal como las formulan con vehemente convicción algunos escritores caribeños. A la vez festín de los signos y fatalidad étnica, lo vinculan al choteo y a la chispa populares, al temperamento atávico y a la situación de excentricidad de nuestra cultura. Tan vasta es la tendencia que casi nadie queda fuera. No quiero polemizar acerca de esa poética de Tlön, de esos *hrönir* o construcciones del deseo que en arte pueden resultar estímulo eficaz. Me pregunto por mi barroco procurando dilucidar sus pautas. En las postrimerías de mi siglo, porque nos hallamos en situación parecida a la del barroco histórico, interrogo acerca de las condiciones de posibilidad de otra emergencia barroca. Por supuesto, asumo esa oscilación permanente del arte entre lo centrípeto y lo centrífugo, entre lo unitario y lo múltiple, entre forma cerrada y forma abierta, entre clasicismo y barroco. Omito considerar las obvias desemejanzas en relación con el apogeo barroco, época de las monarquías absolutistas, de los estados consolidados con su arte de aparato, del fasto vaticano de la Iglesia triunfante, el barroco de las fachadas exuberantes, de los plafones atiborrados y de las cúpulas con miríadas de ángeles. Pienso más bien en el axioma de Carl Gebhardt acerca del ritmo: si una época cifra el valor en el espacio sujeto a forma bien definida, la siguiente lo adjudicará a la difusa infinitud. Buscará, como nosotros, la belleza en lo impreciso, dinámico y tumultuoso. Pienso en la recurrencia del barroco que resurge para perturbar los equilibrios de la razón petulante, pretendidamente omnicomprensiva, la invasión de lo funcional imbuido de eficacia rentable. ¿Puede reaparecer un

barroco sin previo clasicismo o enfrentamos una nueva era canónica en que la regla áurea es ahora del orden de la tecnología informática? ¿O representa nuestro Cinquecento, representa ahora aquel claro concierto de la fluidez atmosférica y de la estática rigidez del ordenamiento arquitectónico del Bramante, la vis geométrica de la vanguardia constructivista, la del círculo y el cuadrado, esa que va del cubismo al minimal? ¿Constituye hoy el clasicismo ese desarrollo de la abstracción formalista afecta a la regulación numérica, a la nitidez ortogonal, a la concreción del material desnudo, a la economía de medios? Sin duda el neobarroco viene a complicar esa quimera que persigue, como los perspectivistas del Renacimiento, formas puras y relaciones absolutas. El neobarroco disturba ese sueño funcionalista, no se sabe si edénico o infernal, de la ciudad simétrica con las distribuciones proporcionales, las asignaciones especificadas y las designaciones inequívocas, ese mundo de la reglada conformidad. El neobarroco intenta perturbar la previsora logomaquia de la era industrial con su proyecto de planificación cada vez más englobante y de apropiamiento integral, procura contrarrestar la utopía de la totalidad discernible y controlable. Frente a la organización totalizadora, al sistema unitario, a la forma cerrada y a la perspectiva convergente contrapone el numen nebuloso del sujeto y del mundo que lo sume y disloca, estructuras ambulantes, disimetría, anamorfosis, espacios mudadizos, interpenetrables, deformables a voluntad.

Pienso en un barroco de geometría variable, tentado por lo mínimo y por lo que no se puede abarcar, a la vez por lo despejado y por lo profuso, por lo neto y lo difuso, por lo que intermitentemente se conglomera en acumulaciones dispares y por lo que se desperdiga. Pienso en un barroco que en alternancia concierta y desconcierta, que ordena así como se desmide y desboca, que se deja arrebatar por la pujanza íntima, sin perder la noción de juego, por el vendaval histórico sin dejar de ser histriónico, por la expansión cósmica sin dejar de ser tragicómico, un barroco que acata todo lo que está más allá o más acá de lo concebible, de lo figurable y formulable, que disuelve al sujeto en el signo, que se deja poseer por fuerzas incomprensibles pero desdobla-

do, sin olvidar que se trata de una ficción eficaz; se zambulle en el magma de lo real sin descuidar su índole de diestra tramoya que exige del múltiple, desproporcionado y revuelto acontecer una transposición atractiva. Propugno el barroco del doblez que se subjetiva, vitaliza, mundaniza o cosmifica atento a su condición de vistoso artilugio, de artera y astuta maquinación, de aparatosa puesta en escena. Barroco del claroscuro, del culto al contraste y del tránsito, barroco de rachas, de la belleza vehemente y convulsa, que puja por inscribir lo inconexo, lo no integrable, lo incompatible, barroco de los asentamientos cambiantes, que acoge los excesos no asignables, la turbamulta indecible, la descarada descarga y el descalabro. Pero este barroco se sabe arte combinatoria, arte de birlibirloque, y se complace en su condición. Se sabe mítico-metafórico, alegórico, paradójico, parabólico; se sabe discurso de maestría; propende a la agudeza y al arte de ingenio; gusta parafrasear las alambicadas perífrasis del Polifemo o errar por los anaqueles de la biblioteca de Babel; se quiere experto y versado; ama las máquinas de ilusionar, los espejismos y el espejeo; juega al juego del vértigo, se alucina pero sin delirar, sin dejarse poseer por los éxtasis instintivos del chamanismo surrealista. Este barroco de la inseguridad y de la decepción asume la irreductible heterogeneidad, hace coexistir los contrarios pero sin conciliarlos; barroco del pandemonio, no cree llegar por beatífica duermevela al punto de fusión de todas las antinomias, a la unanimidad primigenia. Porque acoge el clamor de lo confuso y adapta la conciencia a la disímil simultaneidad fenoménica, a lo que fluctúa entre cambiantes agrupamientos, a lo inconexo, a lo nebuloso, a lo impenetrable o impensable, tiene que recurrir a la mutabilidad formal, al transformismo, a la heteronomía, a las combinaciones diferenciales, al tratamiento desigual de las secuencias, a la variación en un mismo texto de soluciones constructivas, a la heterodoxia estilística.

Inmerso en la turbamulta de este mundo, instalado en la turbulencia de lo real, nuestro barroco reclama la tumultuosa percepción afectiva. El barroco propicia las participaciones emotivas, las aviva y las excita. Afina y aguza las percepciones huidizas. Sensualista, acoge los datos inmediatos de la conciencia, gusta de la inmersión voluptuosa, dejarse poseer y desbor-

dar. Porque todo lo firme entra en conmoción, no puede contentarse con lo delimitado, con la contención de las formas estáticas. La subjetividad barroca abre el escrito a lo que lo excede, a las potencias lóbregas y a las fuerzas desfigurantes, hace irrumpir los desórdenes íntimos, da curso a los pujos entrañables, confunde el sujeto con los signos. Opera con una escritura desdoblada, donde la inscripción clara que aplaca alterna con la efervescencia oscura que altera. En ella, el flujo sosegado contrasta con el aflujo intempestivo. Con tales variaciones de registro busca adaptar la palabra a una compleja y mudable aprehensión del mundo, busca dotar a la percepción y a la representación de la óptima acuidad, tornarlas sensibles a lo que emerge y subyace, a la súbita evidencia y al continuo rumor del fondo, a lo que se distingue y a lo que se difumina, a la agitación sin foco, a lo que crepita en sordina y a la avalancha, a lo que coagula, a lo tremendo y a lo que a ciegas se oye, a lo que a oscuras boga, a las derivas, a lo que se conglomera y desbarata, al ruido presente y al murmullo de la memoria. Esta percepción afectiva prepara la mente a toda circunstancia, a todo trance, a lo que se manifiesta y oculta, a lo que circula y se fija. Se trata de un baño de bullicio, de apalabrar el mundo en su metamórfica pluralidad arbitrando plurales recursos para figurarlo. Se trata de adaptar la palabra a la proteica pululación de lo real. Se trata de jugar al juego del mundo para que lo que en el mundo acontece ocurra en su juego, para que el mundo se despliegue en el juego de palabras, para que las palabras den cuenta de su inabarcable y aleatorio despliegue.

Barroco de la decepción y de la melancolía de una clausura epocal, barroco de entremundos, barroco del ser desvelado en su incierto devenir, hace ahínco en lo personal. Contra la sociedad tipificadora salvaguarda lo intrínseco subjetivo, contra la dinámica unilateral, generalizadora del avance tecnológico preserva las singularidades cualitativas, asegura el ejercicio de la omniposibilidad imaginativa que redunda en omniposibilidad mental y omniposibilidad expresiva. Auspicia el desarrollo del pensamiento inventivo, el uso del poder hipotético y utópico, el más amplio despliegue de la capacidad combinatoria de la lengua. Prospectivo y retrospectivo, se halla

en continuo movimiento; no en el vectorial, en la semirrecta con un certero punto de arranque y una continua progresión lineal; ora orbital ora desorbitado, se espirala y pendulea; está en el balancín histórico y el avance no lo ilusiona. Desesperanzado del futuro pretendidamente redentor no se siente compelido a adelantarse. Puede retroceder, puede actualizar todo pasado que lo seduzca por su potencia evocativa, su coincidencia existencial o su poder fabulador. Sabe recuperar las eras imaginarias, parodiar estilos pretéritos, practicar la recreación arqueológica, aprovecharse del legado legendario, servirse del secular atesoramiento de símbolos, apropiarse de toda clase de representaciones y de procederes pero sin pasatismo, sin ausentarse del presente, sin quitar la modernidad. Ciertamente, este barroco es transcultural y transhistórico, es transitivo y trashumante. Colecticio, silva de varia lección, opera toda suerte de injertos, citas, imitaciones, interpolaciones. Excéntrico, porque se desvincula de los poderes centralizadores, dispone con desembarazo de todo cuanto lo nutre y atrae. Barroco de la otra orilla, del ultramar de Occidente, concuerda con nuestra cultura sincrética (con la antropofagia del Calibán latinoamericano), capaz de absorber sin etnocentrismo cualquier aporte de cualquier procedencia, capaz de integrar polifónicamente la multiplicidad de fuentes en amalagamas insólitas (véase Borges, Cortázar, Paz, Lezama Lima). Con enciclopédica gula, todo lo ingurgita. Cultura ávida, abierta y colecticia, procede por hibridaciones. Con porosa plasticidad, todo lo trasplanta, todo lo aclimata, todo lo asimila. La literatura latinoamericana, lugar de las múltiples encrucijadas, asegura la libre circulación y el cruce de textos de toda laya. Experta en injertos, inyecciones y contaminaciones, goza de una especie de omnipotencia sincrónica afecta al destiempo y al desespacio, que salta por encima de cualquier distancia para actualizar extraordinarias mixturas. Suele actuar por sobrecarga, por acumulación aditiva. Liberando lo anexado de su pertenencia y pertinencia de origen, desencadena una dinámica libre que posibilita la irrestricta recomposición. Nuestro barroco propende a lo multiforme y a la amalgama babélica.

El incomprensible rescate

EL ENCUENTRO

(JOSÉ LEZAMA LIMA)

Al fin el jugo así se enreda
con un carcaj de escasa suerte,
y en cada tiro su azul recurva
al gato doble que sopla, desprende.
En cada vuelo queda preso
de un polvillo que lo aligera,
y si no viene rueda llameando
al zafiro que lo despide.
Su buena llama nadie toca,
la escasa llama ya no toca escasa suerte.
Se hace discurso interminable, por debajo de mi sueño,
el leopardo se esconde en la alcancía.

(Se oyen los clavos penetrando, los escenógrafos
pintan la boca grande que recibirá la Epístola.
El pequinés juega con la hija del taquillero;
cuelgan el nombre de la obra en la cola del perro.
El perejil y el orégano nadan sus risitas en la sartén
y acariciando los tatuajes la menina se humedece).

A la vuelta de una pera,
la invisible extensión verdeante

penetra por los ojos y hace espuma.
En la desenvoltura de una palma,
sacude la lluvia breve y atardece.
Sacude la lluvia al gallo intempestivo
y muestra el maíz como un ojo de venganza.
Los dioses en el atardecer cosen su manto
y el paño de cocina tendido en su espera
es intocable. Aún está húmedo
y ondean las arrugas momentáneas
de la mano sobre el gallo.
Telón de fondo:
la humedad en el paño de cocina.
Primer plano:
el gallo desprecia la aurora.

(Firmen, las firmas, vuelven a firmar.
El cartulario lee el secante al revés
en el espejo de afeitar.
Firmen todos a la vez, quiten las manos
todos a la vez.
La mosca duerme en el tazón, siguen los ceros
de las firmas. Es el escoplo de granito).

Su pregunta a la estufa, su río
al olvido, la mesa en el centro del río,
la fiebre en la cresta del gallo.
Pasando la gamuza por el cristal;
alargando la gamuza con las manos,
deshilachándola, extrayéndole los huesos,
quitándole con la gamuza las caricias a los brazos.
Las caricias como papeles mojados
pegados a nuestros cuerpos.

La gamuza reparte las caricias; ahora le toca
a la nariz, son las caricias más difíciles.
Tarda el papel mojado
en hacernos otra nariz, de tierra más húmeda,
como si fuese otra pieza errónea

que la gamuza vuelve a esculpir de nuevo.
Una nariz medioeval, húmeda, inmensa,
que crece como los helechos rodeados de grullas
/rellenas
con velas amarillas,
y nos nausea.

(Pares o simple tarde que se amolda,
impar o tarde simple que se aleja.
Inflexible las manos caen
sobre los dedos de los pies.
Pares, echan raíces y recuperan el escarabajo.
Pares, gris y blanco y casi gris, el altibajo diseñado.
Echa raíces y ya no puede tamborilear.
La escasa seca trota cerrada por chorro hurón.
Pares, echa raíces, inmerecido romano le caen las
manos.
Impar la noche como un buey suelto
se tumba sobre cascadas.
Pares, ingurgitando, dime.
A la derecha está, el buey que lame hinca la nieve).

La estruendosa reclamación de las sierras,
exige algo más que las herraduras de plata;
y los ojos restregados en el follaje
que se cuelga del caballo,
del regreso, impidiendo que su estatua se coloque
en el mismo sitio de donde partió.
La madera de la puerta se va humedeciendo
en aquella parte de su sustancia
que se mueve más allá de lo que tiene que quedar.
Y la sangre que mueve sus preguntas
tropieza con la parte de su cuerpo que se tiene que
/quedar.
Es la hoja roja que cae en las meriendas campestres
y una solemne brisa la levanta y la deposita en el río.

(Fuego colorado, cresta en picadillo,

siesta en globo ahogada: al centén, al centén;
globos, papelillos, cesto hirviendo paños
de los telares manejados con los pies,
pero tomando sopa con angélica saliva
mientras se tejía; pero bajándose la gorra
sueltan su tarabilla porque hay que ser original-
mente la ceja recta y colorada.
Telón de fondo:
el gallo desprecia la aurora).

Los pequeños pozos
—sus risas sombrías, sus indolentes corpulencias,
que aún conservan el pez con la única orden de nadar—
fueron rememorados por un gigantesco tubo violeta,
ya que en el fondo del pozo
el gallo ancho iba ocupando todo el espacio,
cercado por el recuerdo de los coros de niñas.
Los pasos breves sobre un tambor,
la anchura del gallo preferible a los fragmentos
/nocturnos
que revelan el destierro de una vida sombría.

Y los grandes tubos violáceos preferibles
a las vetas de oro que rebotan en el frontón asirio.
Los pasos breves, cautelosos,
ya que las vetas violetas suenan sobre el mismo tambor
de acolchada embriaguez,
que ahora recibe el sueño del gallo
olvidando la magia del anillo de sus ojos.
Cierra sus manos con el peso de ese animal corpulento
y siente en las dos manos iguales el mismo peso
/escuchado.

Una «voluntad totalmente invisible», fuera de programa, sin diseño preconcebido, rige la impulsión gratuita de «El encuentro», poema que me propongo interpretar. Proviene de la tercera sección de *La fijeza,* libro que José Lezama Lima publica en 1949. Librándose a su máxima espontaneidad imaginante, nuestro poeta trata de sobrepasar las lindes de la imaginación individual para alcanzar, por una desaforada absurdidad, el sustrato o supraestrato ancestral, el sueño de la especie, la fantasía cosmogenésica. Confiándose al franco efluvio del recuerdo que rescata su más remoto pretérito, que resucita un acervo a la par instintivo y letrado en el que lo leído no se distingue de lo vivido, donde no existe ninguna oposición entre naturaleza y cultura, Lezama Lima se propone con «El encuentro» llegar por hipérbole rememorativa a la suprema posibilidad de ligazón, sustanciar la solidaridad edénica. Aventura paradójica que conduce al amanecer de lo desconocido, la poesía es para Lezama Lima la despertadora de la memoria germinal. Opera por subversión referencial, por transmigración categorial, por desatino iluminativo. Busca el reverso no previsible, milagroso, que las palabras fabulando engendran. En «El encuentro», como en casi toda la poesía de Lezama Lima, la gravitación empedernida y progresiva de lo irreal provoca suspensiones sugestivas, enigmáticas aperturas con una fuerza de desarrollo no causal que permitan el acceso al utópico reino de la absoluta libertad.

Elijo «El encuentro» en tanto paradigma de la poblada, de la promiscua oscuridad, por su disparatada disparidad constituti-

va, por su irreductible excentricidad, por su definitivo carácter de incomprensible criptograma. Constituye para el hermeneuta un reto extremo; lo condena a circundarlo, a parafrasearlo sin poder penetrar, instalarse analíticamente en el centro de este traslaticio torbellino. En «El encuentro» pocos son los asideros analíticos. No hay ejes temáticos manifiestos que establezcan una conexión perceptible entre las partes. Sujeto a constante variación, el poema aparece, sucede, se despliega a través de una determinada extensión textual. Esta es su única delimitación, la única mensurable: ciento quince versos distribuidos en once estrofas irregulares. El poema posee una duración limitada (para Lezama Lima la poesía es esencialmente un arte temporal). El tamaño de un poema tiene, según Lezama, justificación óntica. La dilatación se produce en anchura, por henchimiento, por el desborde de todo encuadre abarcable, por la constante y desconcertante coexistencia de marcos de referencia no sólo disímiles, sino antagónicos. El poema no llega en ningún momento a circunscribir un contexto; múltiples se esbozan y en seguida se difuminan en continua movilidad relacional, de modo tal que resulta dificultoso, si no imposible, situar en un ámbito reconocible la mudadiza representación, asentarla en relación con una tempoespacialidad identificable. La discontinuidad es la fuerza propulsora de lo poético, es como el golpe de las aletas natatorias del pez que asegura su impulsión, avance del poema basado más en el secreto de las pausas o las brechas que en la seguridad de los enlaces. Mediante tales aperturas la memoria prenatal puede recordar las cosas que no han sucedido. El poema sufre o aprovecha (según la porosidad fenoménica de su lector) de obstinada deriva para compulsarnos a la lectura por derivación o modo oblicuo, lectura nunca al pie de la letra, al bies, por desvío que redunda en extravío. Imantación coincidente: transporte por atracción que conduce a las islas de la fortuna.

El autorretrato está tan entrelazado con las eras imaginarias, por el atesoramiento mitológico, con lo exótico y lo esotérico que resulta difícil extraer lo autoexpresivo o autorreferente de esa *selva selvaggia* de la literatura. La poesía de Lezama Lima está regida por una hipersubjetividad que arbitra a su guisa las

relaciones de sentido, pero hipostasiada, que no remite al orbe individual. Todo lo autobiográfico (experiencia singular, efeméride personal, anecdotario propio, diario sentimental) parece subsumido por el versátil desfile icónico, por la constante e insólita migración figurativa, por la supremacía de lo insólito, por tanta libertad de asociación y de dirección que no deja asidero literal a lo biográfico ni permite su satisfactoria recuperación simbólica. Sabemos que el poema de Lezama Lima quiere ser procesional, epifánico, conducirnos al punto órfico, al punto errátil que se mueve como luciérnaga dentro del enigmático sentido, pero su incesante variación, su fabulación incontinente dificultan también el desciframiento connotativo y hasta la lectura simbólico-alegórica. Todo es remitido por Lezama Lima al irrestricto reino de lo milagroso. El poema es por fin acción de gracias. No tolera interpretación que no participe de su conjuro.

Mundo extensivo, para que el tiempo se sustantive en cuerpo, el poema de Lezama Lima necesita de una cierta longitud. Masa acumulativa, el poema sucede sosegadamente, obra por progresión tonal, por lenta irradiación: necesita de la vastedad. El desfile figural de «El encuentro» pasa con calma; distendido, más bien laxo, avanza por derrame de un líquido sobre un plano horizontal o por difusión gaseosa. No hay tensiones, tiesuras, altisonancias, batimiento notorio, orquestación manifiesta, relieve sonoro. La marcha de «El encuentro» es muelle, «de acolchada embriaguez».

La extensión de los versos oscila entre cuatro y veintiún sílabas sin que ningún módulo métrico se imponga como principio constructivo de la escanción, ninguno reglamenta el flujo sonoro. Los metros que integran la economía endecasilábica (de 5, 7, 11 y 14 sílabas, con sus acentos versales en cuarta, sexta, octava, décima y decimotercera sílabas) no tienen preponderancia sobre la floja fluencia fonemática de «El encuentro». Los treinta y un versos que corresponden al sistema endecasilábico poco pesan sobre los ciento quince de la fluctuante totalidad. Prima el eneasílabo (dieciséis versos) que va a establecer su preponderancia en la primera estrofa (de sus doce versos, siete tienen nueve sílabas), a la que imprime su caden-

cia con dos ejes rítmicos bastante marcados; corresponden a los acentos recurrentes, acentos versales en cuarta y octava sílabas. En la primera estrofa aparece, como arranque, una sucesión de siete eneasílabos con dos intermitencias endecasilábicas en los versos cuarto y séptimo. Es el único pasaje donde se percibe una cierta regularidad metronómica. En todo el resto no hay regulación numérica. A lo sumo, se dan tercetos isométricos y nada más que en dos momentos (pentasílabos: versos 14, 15 y 16; endecasílabos: 21, 22 y 23). Nótese que cuando hay cierta regularidad ella corresponde a la economía endecasilábica, enraizada en la ritmicidad de la lengua española. En la mayor parte del decurso, las medidas varían constantemente. Nunca la sístole y la diástole son extremas. Lezama Lima no incurre en bruscos contrastes métricos, en contracciones abruptas, espasmódicas. Las diferencias de extensión se dan discretamente. La falta de acentos versales a intervalo más o menos parejo resta ritmo y tonicidad a los laxos, voluptuosos versos de Lezama Lima. Las pulsaciones o impulsiones rítmicas casi no se oyen. Los versos laten poco, a tan baja presión que parecen átonos. Esta astenia rítmica (pero de ningún modo, icónica) corresponde a la expansión horizontal, a la suave difusión, blanda y ondulada, al tipo de flujo continuo y holgado, sin resistencias ni atascamientos que es tan característico de la escritura lezamalimeana.

Los escasos trece endecasílabos coexisten con sus metros vecinos (los once dodecasílabos y los doce tridecasílabos). Si alguna hegemonía métrica el poema denota es la de los versos largos (de arte mayor): setenta y ocho contra treinta y siete de menos de once sílabas. El ambiguo decasílabo escasea, sólo hay cinco en «El encuentro». La anchura y la hartura inherentes a Lezama Lima (física, psicológica y prosódicamente) reclaman poema extenso para que la sobreabundancia auspicie la omniposibilidad imaginaria, para que la profusión hiperbólica e hipertélica den lugar suficiente al infinito análogo en busca de lo desconocido. La amplitud versal corresponde a la abundante comparsa figural donde, como en el cambiante plano de la versificación, tampoco hay imágenes hegemónicas, predominio modular. Así como no hay isometrías, casi no existen iso-

topías temáticas, ni íconos ni símbolos con suficiente recurrencia.

El corte versal tiene aquí más función semántica que rítmica. Los versos contienen en general subunidades de sentido completo y muy a menudo proposiciones íntegras; gozan de una considerable autonomía sintáctica:

Pares, echan raíces y recuperan el escarabajo.
Pares, gris y blanco y casi gris, el altibajo diseñado.
Echa raíces y ya no puede tamborilear.
La escasa seca trota cerrada por chorro hurón.

Los encabalgamientos son suaves y raros (versos 14-15, 40-41, 10-13, 51-52, 58-59, 77-79, 110-111); en la novena estrofa se halla un pasaje encabalgado que culmina en un corte abrupto:

globos, papelillos, cesto hirviendo paños
de los telares manejados con los pies,
pero tomando sopa con angélica saliva
mientras se tejía; pero bajándose la gorra
sueltan su tarabilla porque hay que ser original-
mente la ceja recta y colorada.

Caso excepcional en toda la poesía versificada de Lezama Lima es este desmembramiento en final de verso de un adverbio separado en sus dos componentes: la raíz y el sufijo modal, que adquiere así carácter de objeto *(mente:* potencia intelectual de la psique). Pero este sentido suplementario de la desinencia aislada de su radical no resulta integrable a la secuencia que lo incluye.

Si se supone que el verso libre se amolda espontáneamente a la representación y que continente y contenido, medio y mensaje surgen aquí a la par, mancomunados en una sincrónica e inspirada génesis, la prosodia de Lezama Lima es mero vehículo de la procesión figural. No cobra particular relieve, no constituye por sí misma un factor de atención especial o de atracción formal. Aporta un mínimo encauce que conduce el caudal verbal sin musicalizarlo. Este tratamiento de la sordina

sin notoria regulación rítmica responde al propósito de Lezama Lima de no ostentar una voluntad de estilo, de no exhibirla por medio de una arquitectura evidente. La falta de marcas de franca intervención formalizadora conviene al designio no normativo, no restrictivo que rige esta poesía. Lezama Lima tiende a la menos forma posible, a la menor conformación porque la seducción material cautiva al lector con su inmediatez; el soporte atractivo distrae del mensaje trascendental, demora la captación del continuo metafórico, difiere la acción conjuntiva y transfiguradora de la imagen aurática, contraviene su supremacía, el fantaseo de nadas conjeturales, la suspensión que brota por extrasensorialidad; el esmero formal estorba la consumación del milagro carismático de lo imposible creíble, que se vuelve posible en la infinitud.

La poesía de Lezama Lima consiste sobre todo en una sucesión (cabalgata, mascarada) de metáforas cuya disparidad y desproporción resultan extremas. La poesía es para Lezama Lima convocación de la máxima heterogeneidad referencial. Ejerce al máximo la capacidad traslaticia de la imaginación, el poder de invocar o evocar todo lo imaginable. Una imaginación incontinente, desmesurada, aprovecha de una total libertad de asociación (de conexión o anexión), de dirección (el desarrollo del poema se torna del todo imprevisible) y de extensión (el poema se expande, se atesta, busca su propio colmo, el tamaño apto para que la sobreabundancia se transforme en sobrenaturaleza). La constante divergencia de las imágenes, la yuxtaposición de microsecuencias actanciales que no se entraman en historia, la extrema diversidad de la imaginería y la excesiva arbitrariedad relacional impiden toda concatenación atinada. Imposible ligar causalmente tanto dislate, tan exagerada miscelánea. *Disjecta membra,* «El encuentro» carece de ilación lógica, la repele; no permite ningún encadenamiento fáctico; es pura acción y no se narrativiza. Literalmente inconexo, obliga a pasar de inmediato a los sentidos figurados, a abandonar la recta significación para operar exegéticamente sobre el abanico de connotaciones que Lezama Lima abre diametralmente. Los ejes temáticos, demasiado intermitentes, poco vertebrales, no aseguran ninguna circula-

ción uniforme a lo largo del poema. Tampoco hay marcos de referencia estables, que proporcionen encuadres contextuales donde instalar la representación, que produzcan circunscripciones cronológicas y topológicas que permitan obrar hermenéuticamente en base a algunos puntos de apoyo. Por eso, el desciframiento, más factible cuando se aplica a un libro entero que provee muy vasta materia textual, se vuelve mucho más ardua cuando aborda un solo poema. «El encuentro» constituye para el exégeta el mayor desafío.

José Lezama Lima, autor de una voluminosa obra ensayística, practica más que la dilucidación, el apropiamiento hiperpersonal del texto comentado; lo fagocita asimilándolo a su singular textualidad. Sus pautas de lectura no son extraídas del escrito abordado sino endilgadas a éste por su centrípeto lector. Ante todo escrito ajeno, Lezama Lima se lee a sí mismo, se lo agencia aunque crea esclarecerlo. Dado el propósito iluminativo, escatológico, eucarístico (de transustanciación de la palabra en cuerpo divino) que otorga a la poesía, Lezama Lima descree de todo abordaje analítico, de una penetración meramente intelectual del misterio poético, a menos que lo cognitivo haga alianza con lo fruitivo y lo fabulativo. Para Lezama Lima la comprensión del poema es más compenetración que entendimiento, consiste en una transida y crédula entrega que auspicie el transporte desde la sucesión metafórica a la imagen unitiva que restablece la simpatía universal (prenatal, prelógica), que aporta un anticipo de beatitud edénica (un paraíso portátil, una Florida de bolsillo). Lezama Lima desautoriza todo examen laico y cauto. Asumo parcialmente estos requisitos para no ser enteramente poseído por la extravagancia de «El encuentro», que convida al extravío. Me pliego al desvarío del poema para tentar una relativa puesta en claro que nunca alcanzará a desenmarañar el intríngulis, a librar el acceso de este fantástico laberinto. Opero en el plano en que se puede, por la recta o por la oblicua, por refracción o por infracción, por rodeo o serpenteo, por salto o por atajo, buscando las acepciones y ligazones que vuelvan viable el sentido.

Me pregunto previamente por la relación del título con el texto de «El encuentro». Me pregunto si es punto de partida o

de llegada; en qué momento de la composición el poema adquiere título; si éste obra como desencadenante o resultante del tránsito que el poema representa. ¿Encuentro de quién con qué? Reincorporado a su intertexto, devuelto a *La fijeza,* cuya tercera parte integra, «El encuentro» contrasta con la serie de doce poemas que inauguran esa tercera sección: «Desencuentros». Connotan situaciones negativas y por ende opuestas a la consumación de «El encuentro». Los desencuentros tienen carácter de pesadilla y consignan acaeceres nefastos. En el primer desencuentro, un truchimán espinoso y grosero hace su recorrido con estéril acritud. Este masoquista agua la fiesta y frustra el festín. En el segundo, una doncella se vuelve cangrejo, las horas mudan en hormigas y un baile se engruda. En el tercero, el heliotropo se metaliza y aplasta a mazazos al insecto que duerme en su estambre. En el cuarto, Saloon dardea injustamente a su hijo Jonás, quien no quiere asumir el máximo poder estatal. En el quinto, mientras el abuelo se orina, las ratas son sacadas del desagüe por el rabo ante una multitud de estropeados. En el sexto, una aceituna desventurada cae junto con una cabezota de plomo. En el séptimo, la locura acrece y provoca el desmadre. En el octavo, el deshilachado tedio trepa como una mosca por el tintero. En el noveno, hay una ciudad dinamitada, toronjas hincadas por dientes de caimán y telas arrojadas al mar. En el décimo, el caracol es agujereado y las latas de salmón son abiertas a hachazos. En el undécimo, las lonas de un velamen son picadas por las gaviotas y los cordajes, soltados. En el duodécimo, perdida la batalla, sucede una huida desastrosa de los carros de guerra.

Presumo que «El encuentro», aunque aluda a la escasa suerte, resulta más ventajoso que los desafortunados desencuentros. Se efectúa, como lo indica el comienzo del poema al fin; esta expresión adverbial señala que la coincidencia con algo o alguien en algún sitio se efectúa, el hallazgo se consuma. El gallo ancho, que ocupa todo el espacio, es apresado y se recibe, con muelle embriaguez, el sueño del gallo, pero desprovisto de su magia. Este encuentro no depara toda la felicidad deseada. Veamos qué comunica el poema estrofa por estrofa.

En la primera estrofa, el suceso inicial se refiere a la afluencia del jugo; el jugo se torna filiforme y se *enreda con un carcaj.* Líquido primordial que aflora de la intimidad somática, fluido que sale de la profundidad de un cuerpo que lo contiene y retiene, el jugo emerge de la entraña o pulpa y libera una esencia. Ese hilo de jugo se enreda con la caja, con un receptáculo que encierra algo como el cuerpo guarda el jugo. El carcaj *de escasa suerte,* de eficacia disminuida por el enredo, sugiere su contenido: las flechas. Los disparos del arco *(cada tiro,* cada ataque) suscitan la reacción del *gato doble,* gato desdoblado o gato par. Ágil y ondulante, el felino se liga con el azul que lo aligera, que lo desmaterializa. Gato cerúleo, de color frío, el azul lo vincula con lo oscuro, con el cielo nocturno, con el manto de la Virgen y con el *yin.* El gato azul *recurva* su lomo, arquea el cuerpo a cada flechazo, resopla, expulsa su hálito vital, *desprende* energía, exhala pneuma. El sujeto tácito de las restantes proposiciones de la estrofa es incierto. Tiene género masculino, puede ser jugo o gato; me inclino por el gato, que al final de la estrofa deviene leopardo en miniatura. Ahora volador, *queda preso de un polvillo que lo aligera,* sufre una metamorfosis y halla de nuevo un obstáculo que obstruye una nube polverulenta. Asociado a ella, deviene volátil, más leve, más aéreo. Tal remonte contrasta con la caída en llamas *(y si no viene rueda llameando),* con la posibilidad opuesta a la de nube ascendente. Mutante, el gato (o el jugo) se adensa, se petrifica y se despeña. Bola ígnea, rueda por el talud de un volcán. Desciende hacia otro azul, éste mineral y cristalino: *al zafiro que lo despide.* Baja hacia lo adamantino, hacia lo de máxima dureza, hacia la materia óptima, hacia la gema que representa la culminación de la génesis mineral. Núcleo cósmico, incrustación de lo celeste en la entraña terrestre, al *zafiro* corresponden todos los atributos del centro: incorruptible, cristalino y absoluto. Las piedras preciosas, las materias lujosas, lo palaciego abundan en la poesía de Lezama Lima. Enjoyada, preciosista, lo suntuario se coaliga con lo legendario para auspiciar la evasión ensoñadora. Lezama Lima prolonga la sensibilidad modernista. Así como el gato desprende, el zafiro *lo despide,* lo rechaza, se niega a incorporarlo a su preciada sustancia; la cristalización, estado

perfecto, no se realiza. Portador de un buen fuego, el gato sigue encendido, pero *su buena llama nadie toca;* nadie aprovecha del beneficio; *la escasa llama ya no toca escasa suerte:* la llama mengua pero no sufre adversidad; poca fortuna vincula a llama con carcaj (en este reino de la unanimidad y de la voracidad metamorfósica cualquier cosa puede asemejarse a cualquiera otra). La estrofa termina con la transformación de gato o jugo en *discurso interminable,* palabra que incesantemente se profiere (¿in mente?), continuo monólogo subliminal, libidinal, situado *por debajo de mi sueño,* allí donde mora la memoria germinal. En ese espacio de la magia soterrada, donde impera la indetenible correlación de los hechizos, el gato doble muda en el más potente y lujurioso de los felinos. Ese *leopardo* introyectado es la figura magnificada de una pulsión ambivalente, de voluptuosa perfidia, ligada a la interioridad sombría y sangrienta: conjuga eros con thanatos. El leopardo y el zafiro constituyen, ambos dos, lo superlativo dentro de su respectiva especie, aunados evocan mundo miliunanochesco, oriente fabuloso y mirífico (rezago modernista). El leopardo visceral se liliputiza, *se esconde en la alcancía,* se agazapa, oculto como el jugo por el cuerpo, por un envase a la vez familiar (la alcancía de la infancia, a menudo con forma de chancho) e insólito. La alcancía es el recipiente que guarda la riqueza atesorada (leopardo, zafiro), el cofre del tesoro, depósito que encierra un secreto, una oscuridad y que promete una revelación. Leopardo y alcancía asocian magnificencia y puerilidad. La desproporción desconcertante, el choque de contextos dispares son recursos que Lezama Lima privilegia, porque para él la poesía es potencia concurrente, análogo de infinitas equivalencias.

La segunda estrofa va entre paréntesis, como la cuarta y la novena; entre ellas median distancias asimétricas. Representan intermedios, suspensiones incidentales, acotaciones al discurso principal. La conexión entre los tres paréntesis es vaga. Como alude a una acción escénica, se puede considerar la segunda estrofa como un entremés, en su doble acepción: entretenimiento teatral y plato ligero que precede el principal. Esta estrofa incluye también una referencia culinaria: una fritura adobada con perejil y orégano. Comienza por la construc-

ción de un decorado, por el martilleo de los escenógrafos. Empieza con una imagen audiovisual fuerte, la de la penetración de los puntiagudos clavos fálicos en la madera de los bastidores. Se está en la víspera del estreno de una pieza de carácter sacramental: *los escenógrafos pintan la boca grande que recibirá la Epístola.* La inmensa boca (boca de escena), pintada sobre un telón (boca ilusoria), corresponde a una figura divina. Como en un misterio medieval, representa un ingreso, el de los elegidos, puesto que por ella, como una ostial, entrará la Epístola apostólica, el mensaje evangélico. Esta puerta del cielo recibirá la palabra consagrada, que se distingue del logorreico discurso de la primera estrofa, aunque ambos se internan, se sitúan en el interior del cuerpo, tanto el discurso que subyace por debajo del sueño como la palabra que entra por la boca. El poema participa a la vez del verbo somático y del verbo divino; es emergencia de ese rumor de fondo, registro de la espontaneidad imaginante y participación en el misterio de la eucaristía, liturgia de la transustanciación.

Un tercer animal aparece sobre la escena del poema: *pequinés.* Casi perro de juguete, proyecta una imagen de encanto que neutraliza toda fiereza canina. Lezama Lima fabula un paso de comedia algo bufa; tiene la gracia de un cromo de la *belle époque. La hija del taquillero,* del encargado del expendio de billetes se entretiene con el perrito, al que *cuelgan el nombre de la obra en la cola.* Esta bufonería provoca un descenso humorístico de la solemnidad, de la liturgia connotada por la obra de la Epístola a lo profanatoriamente cómico del pequinés anunciador de títulos. A la vez, entre bambalinas o en el carromato de los actores, alguien prepara una fritura cuyos risueños protagonistas son dos aderezos: *El perejil y el orégano nadan sus risitas en la sartén* (el verbo *nadar* deviene insólitamente transitivo). Las risitas metaforizan las crepitaciones de los dos condimentos en el aceite hirviendo. *Y acariciando los tatuajes la menina se humedece:* evocación velazqueana de una menina, otra niña, una de rango, la que guarda a las infantas reales; otra, la hija del taquillero, ligada al mundo del espectáculo. Pero esta menina aparece en su sensual intimidad. Versión pudorosa: la menina, mientras se lava, se acaricia sus propios

tatuajes. Versión lasciva: la menina acaricia los tatuajes de otro cuerpo desnudo y excita sexualmente hasta el orgasmo. La asociación de menina con tatuaje sugiere la estampa de una mujer de circo *(ecuyère* o acróbata). El cuerpo tatuado, cuerpo inciso, signado, cuerpo escrito marca también el poema con una imagen lúbrica, de erotismo subido. Rito de iniciación o integración, el tatuaje conlleva un potencial mágico.

La tercera estrofa rememora un ámbito hogareño: la casa, al atardecer, rodeada por la extensión verdeante, pera, palma, gallo, paño de cocina. Comienza por lo fruitivo, por la tentación del fruto apetecible. *A la vuelta de una pera:* en torno de una pera cincundada por *la invisible extensión verdeante.* No el verdor visible sino un verdor virtual, un aura que dimana de la pera y que excita la concupiscencia de quien la contempla. La pera penetra por los ojos y hace espuma: su apetitosa imagen despierta el deseo del que la mira y provoca la espumante secreción salival que conviene a ese estímulo. El poema representa para Lezama Lima la respuesta concupiscible a la estimulación imaginativa, es expresión del máximo apetente y de su omnívora gula. *En la desenvoltura de una palma:* sobre el despliegue de la palmera empenachada *sacude la lluvia breve y atardece:* cae uno de esos fuertes y cortos chubascos, característicos del trópico. Chaparrón y palma esbozan un paisaje caribeño. La lluvia arrecia según lo indica la anáfora intensificadora, sacude a la par a la palmera y *al gallo intempestivo* (literalmente, gallo fuera del tiempo, imaginario gallo ucrónico). Este gallo colérico se vincula con su alimento habitual, el maíz: *y muestra el maíz como un ojo de venganza;* grano ocular, exhibe su ojo rojizo, sanguinolento, ojo cruel. El gallo de roja cresta, dinasta del gallinero, corajudo protector dispuesto siempre al combate, constituye a pesar de su mal genio, un símbolo más bien fasto. Emblema de Cristo, se liga con los valores solares, con el advenimiento de la luz y la resurrección.

Lezama Lima convoca a los genios de la naturaleza. Ellos tienden al ocaso el manto de sombra, como el de Titania en *El sueño de una noche de verano. Manto* se liga, por lo textil, con su pariente pobre, *el paño de cocina.* Otro rebajamiento de la vestimenta divina al enser doméstico. El trapo fuera de uso está

extendido a la espera de ser de nuevo utilizado: *y el paño de cocina tendido en su espera* es intocable; paño intangible (sudario o estandarte) o más sencillamente, el paño tendido no puede volverse a utilizar hasta que no seque: *Aún está húmedo.* Se produce una simbiosis entre *paño* y *mano,* la mano como el paño ondea, el paño como la mano tiene arrugas. La mano en movimiento atrapa al gallo. El final de la estrofa es elíptico, adopa el sucinto estilo del apunte. La representación montada por la estrofa se instala en un espacio teatral, acotado por dos breves anotaciones escénicas. *Telón de fondo: la humedad en el paño de cocina:* el paño húmedo obra de decorado, como bastidor o lienzo colocado en el fondo del escenario; al frente, en el *primer plano,* actúa el gallo, protagonista de la escena: *el gallo desprecia la aurora,* no cumple con su papel paradigmático, el de anunciar el nacimiento del día, el de mensajero de lo luminoso y, por tanto, de lo numénico. Es un gallo atípico, gallo fallido: decepciona.

La cuarta estrofa va, como la segunda, entre paréntesis. Arranca con un verso incitativo, con dos imperativos. Denota una insistencia marcada por reiteraciones intensificadoras: *Firmen, las firmas, vuelvan a firmar.* Se dirige a un grupo no identificado. La invitación o mandato se repite en el cuarto verso. Se trata de un acto notarial a cargo de un escribano o *cartulario* que testifica las firmas al pie de una escritura (escritura jurídica dentro de la escritura poética). Como un detective que busca develar un secreto, el cartulario lee lo que quedó impreso en el secante, invirtiéndolo con auxilio del espejo de afeitar, mediante un adminículo que proviene del orden del aseo personal y privado, en flagrante contraste con la solemne esfera notarial. Poema, escritura, firma, secante, se trata siempre de lo escrito; al derecho o al revés, en sentido recto o figurado, literal o literariamente. El locutor lírico solicita a los presentes ejecuten dos acciones en común, a la vez firmar (seña de identidad: el nombre propio) y quitar conjuntamente las manos (del papel): *Firmen todos a la vez, quiten las manos todos a la vez.* Esta sincronización resulta un tanto ridícula, torna cómica la escena. Mientras ésta transcurre, ocurren otros eventos. Un detalle desconcertante da idea de una heterogénea simulta-

neidad asociando lo magno con lo nimio, lo imperioso con lo insignificante: *La mosca duerme en el tazón.* El poema puede tornar coexistentes e interrelacionadas acciones correspondientes a órdenes o instancias antinómicas. A la par, *los ceros de las firmas* se multiplican, firmas cuantificadas, con ristras de ceros que indican cantidades multimillonarias. Las identidades consignadas por las firmas se han vuelto numéricas. Sobreviene un final sorpresivo que vincula lo precedente (la escribanía) con un utensilio de carpintero, transferido a la escultura en piedra: *Es el escoplo de granito.* Esta relación entre categorías normalmente divorciadas provoca, por lo extraordinario de la conexión, una enorme brecha semántica. La pluma de las firmas, la que ha escrito lo que en el secante se revierte, la que redondea los ceros se convierte en herramienta capaz de grabar una inscripción sobre la piedra. El contundente escoplo hiende, excava, es un objeto incisivo, penetrante, una materialización agresiva, como la de los clavos de la segunda estrofa.

La quinta estrofa principia por una construcción nominal. La encabeza un adjetivo posesivo: *Su pregunta a la estufa.* El antecedente de este posesivo de tercera persona es difícil de identificar. ¿Quién interroga a la estufa? *Estufa,* el artefacto interpelado por un ignoto sujeto, sujeto a duda, prolonga el eje hogareño que atraviesa intermitentemente todo el poema. Metonimia de la morada familiar, parece objeto insólito en la Cuba tropical, alude al cubículo protector y nutricio, tiene que ver con el fuego benigno. Sigue una construcción paralela —*su río al olvido*—, que conlleva lo contrario: el agua corriente y caudalosa, antagónica de todo lo que arde. El poseedor de ese río también es ignoto. Río que va a dar al olvido; como el Leteo, conduce a una zona amnésica, liga con el orbe tanático. Las dos expresiones preliminares pueden interpretarse como anuladoras: la pregunta arrojada al fuego, el río relegado al olvido. *La mesa en el centro del río:* el desbaratamiento de la mímesis realista se extrema para instaurar un orden fantasioso que rompe por completo con las disposiciones de lo real objetivo. Milagrosa mesa, suspendida o flotante, se sitúa en el corazón mismo del río que se borra. La mesa equivale, por su situación central y por el paralelismo de la disposición verbal, a *la*

fiebre en la cresta del gallo; punto candente que contrasta con lo acuático, este fervor nos devuelve al imperio del fuego. El gallo es el motivo más recurrente de «El encuentro», aunque sus reapariciones sean relativamente escasas; «el gallo intempestivo», belicoso, concentra la fogosidad en su roja cresta, cresta cardenalicia, atributo de su dignidad. Pasaje simétrico, compuesto por dos parejas de construcción paralela, este terceto inicial presenta términos antitéticos. Su disparidad le impide circunscribir un contexto donde se pueda situar tamaña disimilitud. Los sustantivos flotan como maderos sueltos por la corriente del poema.

Viene a continuación otro periodo de construcción tan elíptica como anómala. Activado por los cuatro gerundios en posición inicial que imponen una altisonante rima interna, su personaje protagónico es *la gamuza,* hermana lujosa del precedente «paño de cocina» de la tercera estrofa. La secuencia describe una operación de aseo que nos devuelve al orbe hogareño. *Pasando la gamuza por el cristal; alargando la gamuza con las manos:* la piel de la gamuza es empleada, como se acostumbra, para limpiar el cristal de una ventana. Luego se la estira y deshilacha, como a un paño. Después la gamuza recobra su condición animal, recobra su cuerpo para ser perversamente deshuesada. La gamuza reasume su función lustral ahora amplificada; sirve no sólo para quitar la suciedad, sino también *las caricias a los brazos* (¿caricias y brazos de quiénes?; no cabe duda que se alude al trato erótico revocado o invalidado por el efecto depurador de la gamuza). La aposición final esclarece el sentido pecaminoso de mancilla, que se adjudica a la caricia: *Las caricias como papeles mojados/pegados a nuestros cuerpos:* caricias equiparadas con materia degradada, untuosa. Semejantes a pegote que se adhiere al cuerpo desnudo, representan descenso al mundo de abajo, a lo preformal, a la confusión del fondo; sugieren comercio amoroso deshonesto, relación oprobiosa con otros cuerpos, repulsiva degradación. Esta representación enlaza con la humedecida menina de la tercera estrofa, aquella que se deleita con la caricia de los tatuajes. Nótese en el verso final —*pegados a nuestros cuerpos*—, la reaparición discreta del locutor lírico mediante un posesivo en primera persona del plural,

mientras que al final de la primera estrofa se autorrefiere por medio de un posesivo en singular: «mi sueño».

«Gamuza» y «papel mojado» establecen el puente que vincula a la quinta con la sexta estrofa. La gamuza no sólo quita las caricias, también las distribuye por el cuerpo. Al llegar a la nariz, la operación se torna dificultosa, dada la delicadeza y la contextura de ese órgano. La palpación cariciosa, la auscultación del cuerpo deseado imaginariamente lo remodela. Lo ablanda, lo empasta, lo regresa a la condición primigenia de argamasa primordial, de limo embrionario. La caricia generadora, asociada aquí al *papier maché,* esculpe —como el «escoplo de granito» de la cuarta estrofa— la nariz empastada, la corrige como si la naturaleza la hubiese dotado de una mala conformación. El arte interviene para reparar el error natural, para instaurar el orden superior de la naturaleza ideal, para aproximarla aún más a la naturaleza divina. La operación resulta lenta y ardua y el resultado, desastroso: *Una nariz medioeval, húmeda, inmensa;* lo medieval connota deformidad expresionista, y la humedad, nariz mojada por un exceso de secreción mucosa. Lezama Lima da rienda suelta a su imaginación hiperbólica; agiganta la nariz hasta convertirla en una monstruosa mescolanza de plantas proliferantes y bandadas de aves zancudas rellenas de nauseabundo sebo: *grullas rellenas con velas amarillas.* Quizás este capricho, este grotesco (pienso en la tradición de los *groteschi* de Adriano, los del castel Sant-Angelo, revividos por Rafael en sus *stanze* del Vaticano) de un desaforado barroco está propulsado por una inspiración aliterante que busca la concertación homofónica antes que la homológica.

La séptima estrofa, tercer paréntesis, cuenta con trece versos; constituye la suma de la segunda y la cuarta, de los dos paréntesis precedentes. Estas relaciones numéricas no llegan a constituirse en principio estructural del poema, porque la novena estrofa, último paréntesis, tiene diez versos: desbarata la virtual razón aritmética. Esta séptima estrofa propone una oposición entre *pares* plurales y lo *impar* en singular. Los pares están emparejados por cierta semejanza, mientras que lo impar no posee su igual: carece de parangón. Arranque elípti-

co, a cargo de una construcción nominal cuyo núcleo de significación es la *simple tarde.* Cuando *se amolda,* en tanto tarde común, parecida a las otras, integra los *pares* o conjunto de semejantes; cuando se aleja de sus congéneres, se singulariza: se torna *impar,* sin dejar de ser simple. Se trata, en todo caso, de acaecer cotidiano, de la vida que pasa.

Inflexible las manos caen/sobre los dedos de los pies: el adjetivo en singular no concuerda con ninguno de los sustantivos de la proposición, califica paradójicamente a la mudable tarde. Tampoco hay conexión atinada entre la «tarde simple» y estas manos cuyos dedos parecen rivalizar con sus semejantes inferiores; la figura, en contraste con la inflexibilidad, representa una extrema flexión del cuerpo. Los pares arraigan, *echan raíces y recuperan el escarabajo:* recobran su pertenencia, ese escarabajo talismánico, alusión al *khepri* egipcio, portador del disco solar. Pares en grisalla que empalidece —*Pares, gris y blanco y casi gris*—, cuya sutil diferencia corresponde a un diseño o designio. Como los pares, un sujeto en singular (impar) *echa raíces,* hunde los dedos en la tierra (raíces digitales que se homologan formalmente con manos) *y ya no puede tamborilear.* Viene luego un verso casi paranomásico, el más aliterado del poema: *La escasa seca trota cerrada por chorro hurón.* El sujeto femenino está menoscabado por todos los calificativos; se trata, presumo, de la tarde árida que marcha con premura, clausurada por una expulsión violenta, por el extraño chorro huraño. El enraizamiento se intensifica con la tercera mención: *Pares, echa raíces;* de nuevo la concordancia parece anómala: el sujeto va en plural y el verbo en singular. Ese ambiguo «pares» sufre otra desventura, siempre relativa a las manos (a la manuscritura): *inmerecido romano le caen las manos.* Carcaj, Epístola, menina, nariz medioeval, romano: el poema enlaza libremente íconos provenientes de la gran memoria universal, del tesoro museográfico y bibliotecológico. Lezama Lima extrema el legendario viaje transcultural por las eras imaginarias; las recorre en cualquier orden y en todo sentido, en busca de un exorbitante extrañamiento que permita vislumbrar una semejanza en lo errante o inadvertido, que catapulte hacia lo incondicionado. En este gozoso ejercicio de la omniposibili-

dad imaginante la extralimitación tiende a sustanciar lo inexistente, a instaurar un espacio hechizado, la sorpresa cimera que permita remontar a lo causante en la infinitud, superar por lo imposible creíble toda *hybris,* toda idea de transgresión. También el segundo *impar,* ahora nocturno (la estrofa consigna un transcurso, de la tarde a la noche) acarrea un suceso infortunado. La noche, comparada con un buey perdido o sin dueño, *se tumba sobre cascadas,* cae por un despeñadero de aguas. *Pares, ingurgitando, dime:* el hablante lírico interpela a ese mentado «pares», antes arraigado y ahora tragando vorazmente (tanto el enraizar como el engullir implican el adentramiento, el entrañamiento). Reaparece el buey, situado a la diestra de quien lo observa y consigna la escena. El buey pasa de término de parangón a personaje directo, lame una nieve imaginaria, exótica para nuestro tropical poeta, y en ella hinca su hocico. El buey aporta sus connotaciones simbólicas; buey de Ezequiel o del Apocalipsis, representa la fuerza apacible, una bondadosa calma que suele asociarse con el desprendimiento y la contemplación. A menudo sacralizado, la mitología griega lo liga con la música y con la poesía. La lira de Apolo estaba hecha con piel y nervios de buey, tendidos sobre una caparazón de tortuga.

Mientras que el buey rememora lo rural, las labores campesinas, la octava estrofa propone un ambiente caballeresco, figura el pasaje de un enjaezado jinete a través de una vegetación enmarañada, sugiere la oposición entre el orden cortesano y la caótica profusión natural. Lo cerril, *las sierras* agrestes presentan estentóreamente su exigencia, reclaman algo que supere el poder de las lujosas *herraduras de plata* (la herradura tiene valor de amuleto, atrae la buena suerte). Se esboza un paisaje de frondas indicado por ese *follaje que se cuelga del caballo;* el caballero sólo está insinuado por *los ojos restregados,* ojos frotados con ahínco a causa de la irritación que provoca la densa enramada (también en la sexta estrofa, en el verso 58, hay una imagen de proliferación vegetal, la de los invasores helechos). Esa espesura, equivalente al intrincamiento de la estrofa, impide el retorno de la cabalgadura, impide que *su estatua se coloque/en el mismo sitio de donde partió,* no permite que la cabalgata

se complete con el regreso al punto de partida (circunvolución). *Estatua,* a la vez que connota lo memorable, lo monumental, traslada la representación literalmente al orden artístico, al plano del ícono o ídolo, trasposición del caballero y su caballo. La estatua equina o ecuestre no es el personaje sino su sinécdoque, su simulacro que debe volver a ser emplazado en el lugar original.

La segunda secuencia de la octava estrofa difiere tanto de la primera que provoca un sobresalto referencial, abre una brecha semántica difícil de salvar, incluso en el plano de la significancia virtual. Como suele ocurrir en la poesía de Lezama Lima, el único eje que puede conectar tamaña disparidad es el más amplio: el universo. Tal es el propósito del poeta: remitirnos por continua anexión de lo disímil, por radical desemejanza a la unidad trascendental, al ser universal, a la conciliación suprema, suprasensorial y supraempírica. Aparece una puerta que supone la casa que la incluye. La puerta es el lugar de pasaje entre dos dominios o estados. Separa lo propio de lo ajeno, interior y exterior, lo conocido de lo desconocido. Su ambivalencia (puerta a la vez de entrada y de salida) infunde a la imagen un extraño dinamismo, propulsa a franquearla. La puerta conlleva una fuerte carga iniciática. La puerta de «El encuentro» sufre en parte una progresiva descomposición. *La madera de la puerta se va humedeciendo/en aquella parte de su substancia/que se mueve más allá de lo que se tiene que quedar:* parte de la madera permanece, se mueve apropiadamente, según su naturaleza; la otra transgrede su límite natural, no se preserva y se pierde. Tal como la estatua del caballo debe retomar su emplazamiento, retornar a su origen; la madera para pervivir tiene que quedar sujeta a su índole. O lo contrario, la madera perdurable es la que sobrepasa su especificidad, la trascendente. Entre los movimientos que exceden su orbe intrínseco está el sanguíneo. *Y la sangre que mueve sus preguntas:* la pujanza de la linfa, de esa desbordante fuerza vital, impulsa la interrogación. Las preguntas presumen la inquietud de quien no sabe, una incertidumbre movilizadora, una fuerza oscura que incita a develarla; *tropieza con la parte de su cuerpo que se tiene que quedar:* como el caballo tropieza con el obstáculo del follaje invasor, la sangre, fuerza

centrífuga, topa en su expansivo impulso con la oposición del cuerpo, fuerza centrípeta, que tiende a la permanencia, a la retención. Tanto en la sangre como en la madera existe una parte que se extralimita, antagónica de la que se preserva: una osada y otra prudente. Asociada con sangre, vehículo de la vida, portadora de todos los valores calóricos, símbolo de la pasión, potencia fogosa, mediante una isotopía cromática, surge la hoja roja y con ella un eglógico escenario otoñal: *Es la hoja roja que cae en las meriendas campestres.* El verbo copulativo que encabeza la frase tiene carácter causal, pero la concatenación con el resto de la estrofa es harto difusa. Hoja volátil, mecida por la brisa, se deposita como un precioso presente sobre el mantel de la merienda, luego remonta para caer en el mismo río, supongo, en cuyo centro está la mesa (quinta estrofa). Para dar a la escena cierta pompa, la brisa es calificada de «solemne».

Último paréntesis, la novena estrofa resulta tan desconcertante como las precedentes. Una isotopía cromática —la rojez— la vincula con la octava; ella enhebra sangre y hoja con fuego y cresta. *Fuego colorado, cresta en picadillo:* el «gallo intempestivo» aúna el ardor de su temperamento con la fogosidad de su cresta. Como las grullas del verso 58, el gallo se asocia con la ingestión, con tratamientos culinarios; «grullas rellenas», «cresta en picadillo»: en ambos casos, la devoración suscita imágenes perversas, acciones cruentas como ésta de cortar la cresta en trozos menudos. El fuego que abrasa, la destrozada cresta se conectan con *siesta en globo ahogada,* con la sofocación de un globo asfixiante que torna irrespirable la siesta (la del asmático: Lezama Lima sufría de un asma crónica). La sucesión de adversidades concita la doble exclamación: *al centén, al centén.* Antigua moneda española, el centén valía cien reales. Quizás esta expresión provenga de una copla popular; tiene aire de estribillo. Sigue una escena doméstico-festiva. El globo se vuelve plural; *globo, papelillos* sugieren artículos de cotillón. Surge lo fabril: *cesto hirviendo paños/de los telares manejados con los pies.* Se trata de una tejeduría artesanal efectuada por humildes operarios (como los tejedores de Van Gogh) que toman, mientras trabajan, *sopa con angélica saliva.* Esta artesa-

nía primordial, anacrónica, sitúa la acción *in illo tempore,* santifica a quienes la practican. La artesanía primigenia se complementa con la sopa, alimento básico del trabajador manual. Cesto, telar y sopa constituyen arquetipos vinculados al hogar virtuoso; concitan una discreta hierofanía. La sacralizada mansedumbre es rota por el *pero* adversativo. Los tejedores bajan la visera de sus gorras y *sueltan su tarabilla,* se sueltan, se dan cuerda, sueltan la lengua. La explicación de este desenfreno resulta muy oscura: *porque hay que ser original-/mente la ceja recta y colorada.* Esta ceja recuerda el fuego del comienzo y se integra a la serie de la rojez; en vez de arqueada es recta, ceja maquillada que nos devuelve al ámbito teatral de la segunda y la tercera estrofas. El gallo, que en la tercera estrofa estaba en el proscenio, sigue, al despreciar la aurora, desvirtuándose; ahora retrocede al fondo de la escena.

La décima estrofa arranca con un largo y complicado periodo que entabla una extraña relación entre *los pequeños pozos* —honduras de poca profundidad—, un *gigantesco tubo violeta* y el gallo ensanchado hasta colmar el espacio. Tales pozos, *de risa sombría* —antítesis entre lo risueño y lo tenebroso que corresponde a la penumbra subterránea—, con algo de sonrisa diabólica, presentan una *indolente corpulencia.* Lezama Lima les endilga, como atributo autorreferente, su propia perezosa gordura. Depresiones acuáticas *aún conservan el pez con la única orden de nadar.* El pez arquetipal, originador de la vida, símbolo de la fecundidad y de la sabiduría abisal, agente de las restauraciones periódicas, emblema de Cristo, debe reducirse a su acción paradigmática: nadar. Los pozos son recordados *por un gigantesco tubo violeta.* Enorme tubo respiratorio, de color pulmonar, está ligado a la profundidad visceral, al pozo somático donde también anida el gallo que, al ensancharse, desaloja al tubo. Todo transcurre en un espacio interior, *in mente,* en la fantasmática hondura craneana o en la entraña carnal donde cada participante de esta historia soterrada rememora la suya. El tubo violeta recuerda a sus antecesores, los embrionarios pozos, y el gallo que desprecia la luz, en el fondo de esa cavidad cósmica —puesto que coaliga lo terrestre con lo acuático y lo celeste—, se dilata, *cercado por el recuerdo de los coros de niñas.*

Coro angélico, paradisíaco, constituye, en contraste con pozo y tubo, un vector de elevación. Alguien anda cadenciosamente, da cortos pasos que repiquetean. El gallo trota y su invasora anchura es *preferible a los fragmentos nocturnos/que revelan el destierro de una vida sombría.* El colérico gallo que no cumple con su función proverbial y que acapara el espacio es preferible al desmembramiento en lo oscuro (entrada en la tiniebla tanática). Esta fragmentación redunda en destierro, en expulsión de la tierra originaria, en pérdida de la autoctonía dadora de la identidad oriunda, en vida oscura.

En la onceava estrofa, el tubo violeta prolifera. Se trata ahora de una red de tuberías, la de *los grandes tubos violáceos,* que se parangona con otro sistema circulatorio, el de *las vetas de oro* o venas donde la tierra atesora materia preciosa (entraña animal y entraña terrestre se equivalen). Esos filones áureos *rebotan en el frontón asirio,* como pelotas elásticas que golpean contra las paredes de un edificio construido para este juego. Lo asirio otorga al frontón dimensión y carácter monumental, lo torna legendario. Los mismos pasos de la estrofa anterior, ahora cautelosos, vuelven a tamborilear en ésta. Los tubos se confunden con los filones (son intervalentes), se fusionan en *vetas violetas;* éstas también resuenan *sobre el mismo tambor/de acolchada embriaguez.* Al contrario del tambor habitual de parche tenso, éste es un resonador muelle, apto para el adormecimiento. Este tambor onírico acoge *el sueño del gallo.* Tambor amnésico, es inmune a *la magia del anillo* de los ojos del gallo. Aro del tambor y anillo ocular se emparentan; ambos poseeen, como todo círculo, virtudes mágicas; constituyen espacios fuertes, diferenciados, que conectan con lo axial. De anillo, por contigüidad metonímica, se pasa a *manos.* El poema concluye con un cierre. Alguien no identificado, quizás el jugo del comienzo *cierra sus manos con el peso de ese animal corpulento,* aprisiona el cuerpo pesante del aumentativo gallo (corpulento como *ut supra,* verso 97, los pequeños pozos). El gallo cobra, merced a esta constancia tangible, su máxima consistencia corpórea. Ese sujeto ignoto que apresa el gallo siente en cada mano por igual *el mismo peso escuchado.* Peso sinestésico, no sólo corresponde a materia palpable, voluminosa y grávida, también palpita, se

oye. Cuerpo vivo, se siente con todos los sentidos, como la corpulencia de los pozos que guardan el germen, como la humedad transustancial de la madera. El final retoma un pasaje precedente (el de los versos 29 y 30: «y ondean las arrugas momentáneas/de la mano sobre el gallo»), lo desenvuelve y desembrolla.

Después de este recorrido interpretativo, de este rastreo hermenéutico a lo largo de «El encuentro», cabe de nuevo preguntarse por el sentido del título. Conjeturo que hay que entenderlo como resultante tonal, fuera de toda anécdota, más allá del cambiante acaecer que el poema inscribe. Este encuentro debe ser el del poeta, y por ende del lector, con el *súbito* unificador de tan heterogénea sucesión figural. El encuentro es para Lezama Lima el apresamiento iluminativo de la dilatada y dispar sobreabundancia, la aprehensión de ese punto errátil, el análogo de infinitas equivalencias, capaz de concertar la incesante metamorfosis, capaz de conciliar tanta imprevisibilidad, tanto capricho asociativo. El encuentro, si plasma, si el poema conduce al punto órfico, a lo primigenio indistinto, a la esencia una y universal, es con la poesía.

LITERATURA DEL CLAROSCURO

La literatura se autogenera y autorregula en íntima correlación con las otras conductas productivas. Es como el mundo que la incluye y que ella trasunta, no una integración estable, un conjunto predispuesto sino un ser en cambiante devenir. Así como se aclara se anubla, tal como se consolida se disgrega. La literatura modifica sus poéticas según su circunstancia mundanal. Más que su tributo a la historia episódica, más que sus alternativas políticas, me interesa, al final de este siglo revolucionario y catastrófico, su papel epocal. La abordo enteramente, como expresión totalizadora de lo humano integral, como dadora de conciencia, como esclarecedora y oscurecedora, según sea su objeto de aprehensión. La tomo como antropofanía.

Tropo, trompo, truco, trueque, tronera, la literatura es la palabra capaz de todo avatar, la más proteica, la mítica y mimética que salvaguarda la facultad de metamorfosearse. La literatura conserva íntegras y activas las potencialidades de la lengua. La literatura es la guardiana de la omniposibilidad verbal que redunda en omniposibilidad mental.

Corpus signado, cuerpo de una singular excitabilidad, movido por todo tropismo, la literatura está atravesada por los quereres, los seres, los haceres, los padeceres y los decires de cada comunidad lingüística. Inscribe, es decir figura, las entidades e identidades reales o ideales, los modos de relación, de producción y de reproducción de su sociedad. La literatura participa de los sueños, de los empeños, de las luchas y conflictos de la comunidad. Interviene tanto en el mantenimiento como en la

ruptura de la cadena social. Órgano detector de todo lo que resuena en el ámbito social, por ella circulan señales y síntomas, todos los signos manifiestos y ocultos, evidentes o virtuales, por ella pasa la proliferación de mensajes que se profieren o se sugieren en el espacio colectivo. Por ella hablan los emplazados y los desplazados; por ella hablan los sociales y los asociales; por ella hablan los posesivos, los poseídos y los desposeídos. En ella sientan su traza las zonas de la clarividencia y de la oscurvidencia, las convicciones y los pálpitos, las certidumbres y las incertidumbres. En ella se marcan los límites, las aceptaciones y las transgresiones de las prácticas instituidas.

La literatura actúa como válvula de escape de todo lo que excede el marco de las conductas admisibles. Ella es la compensadora imaginaria de las restricciones, coerciones y opresiones de lo real empírico. Ella permite escapar, aunque sea fantasiosamente, a la estrechez del mundo factible, desacatar los valores vigentes, ausentarse del tiempo y del espacio de la experiencia posible, volver al comienzo, recuperar lo perdido, instaurar la república ideal, instalarse en el lugar sin límites, llegar a la presencia plena, a la completud que el orden imperante imposibilita, a lo adánico y edénico.

O la literatura es esa encrucijada donde se desarticulan, donde se descompaginan, donde se subvierten los aparatos sociales para contrarrestar su fijeza, su rigidez. La literatura que propone la desobediencia a las afectaciones y efectuaciones del orden imperante, los trastorna interviniendo sobre su principal agente de transmisión, sobre el lenguaje, para desestabilizarlo, para revertirlo, para reintroducirle la carga impaciente de las heterogeneidades reprimidas, las contradicciones movilizadoras, el revoltijo censurado, la deriva, el ruido del fondo, porque la remoción es la condición de la renovación.

Muchas veces la literatura debe decir la diferencia, la negación neurótica; debe hacer estallar los sentidos admisibles, el orden razonable, la lógica de los dominadores. A menudo la literatura debe comunicar la ruptura de la comunicación, debe apelar a los mensajes limítrofes, única manera de designar un universo intolerante e intolerable. Debe salirse de las casillas para restablecer, aunque sea mediante el desquicio, la

pujanza de la subjetividad rebelde, la pluralidad pulsional, inconciliables con todo sistema que pretende imponer un consenso unitario y reductor. La literatura dice el desatino, el desasosiego y la disociación, la turbamulta refractaria al orden censorio. Una literatura abierta a la movilidad relacional, sin mordaza ni tapujo, es la única capaz de asegurar el explayamiento, o sea la salud del sujeto y de su sociedad.

La literatura procura el apropiamiento imaginario de mundos posibles e imposibles. Aporta la captación configuradora de lo real aprehensible y la vislumbre de lo inaprehensible. Propone una percepción exploratoria (a tientas a veces y a ciegas, a tontas y a locas) de lo que está fuera de razón, de orden, de medida. Propone una presunción sugestiva de lo oscuro, de lo profuso y lo confuso, de aquello que escapa al entendimiento, de lo que no puede enunciarse, de lo que no llega al discernimiento. La literatura se encarga de representar mediante imágenes verbales lo impensable, el Aleph, la disímil y simultánea ubicuidad, lo nebuloso, lo caótico. Puja por figurar lo inconexo, lo incompatible, lo inconcebible. Puja por formular, por medio de fantasiosas alusiones, lo informulable. La literatura cumple con la función de expandir incesantemente el campo de lo decible.

La literatura toma a su cargo lo que aparece como no objetivable, como irreductible a la unidad, lo no integrable en una organización categorial o causal. Sondea el amontonamiento multiforme, el tumulto multirrelacional, irresoluto, aleatorio, imprevisible. Asume los aledaños de la conciencia, los extramuros del saber, lo excéntrico y centrífugo, todo aquello que comporta penumbra o que deporta hacia lo oscuro. Asume lo confuso, la negatividad que desbarata las logomaquias protectoras o los sistemas instrumentados por una racionalidad imbuida de eficacia rentable. Ningún órgano de expresión conoce como la literatura las ráfagas perceptivas, el numen nebuloso del mundo de donde emerge lo manifiesto; ninguno da cuenta como ella de lo que en los cajas negras bulle y rumorea, de aquello que la resaca acarrea.

No hay mejor encadenamiento lingüístico que el literario para representar el tiempo vivido, ese discontinuo y discordan-

te flujo que fluctúa entre mudadizas intersecciones de lo prospectivo con lo retrospectivo. Sólo la literatura alcanza la expresión cabal de todas las temporalidades en acto. Ningún otro discurso consigue manifestar mejor la intemporalidad humana, esa dialéctica del ser a la vez por venir, habiendo sido y vuelto presente. Ningún otro recurso verbal representa mejor el juego cambiante entre la episódica intratemporalidad existencial, la extensa temporalidad histórica y la terminante temporalidad del ser para la muerte.

La configuración narrativa (o sea, la puesta en intriga) es la mediadora imprescindible entre la prefiguración temporal inherente a nuestra praxis y la posterior refiguración articulada que permite el reconocimiento de lo vivido. El tiempo se vuelve humano en la medida en que se organiza narrativamente, a medida que deviene relato. El relato es incoativo a la existencia humana, significa el mundo en sus dimensiones temporales. Resulta condición intrínseca a la existencia temporal.

La narración hace historia. Extrae una historia comunicable (es decir, viable) concatenando componentes dispares (agentes, acciones, motivos, circunstancias) que obran en discordancia. Vuelve conjunción temporal una transacción verosímil entre acontecimientos colectivos, contingencias individuales, incidentes azarosos, trasfondo histórico e historia total o imbricación de todas las historias, aquella que como suma sume, aquella que sirve de término y que no puede contarse; que nunca puede ser objeto de discurso. La narración recorta una historia en la incesante sucesión de sucesos, conforma la historia decible.

Un hecho histórico no es sólo lo que acaece sino lo que permite ser relatado. La forma narrativa es la matriz modeladora y la estructura de acogida, comunicante, de la materia histórica. La existencia humana está modulada por las configuraciones temporales del relato, tanto histórico como de ficción. No hay diferencia sustancial entre el relato historiográfico y el literario, salvo la pretensión de veracidad que reivindica el primero. La historia no se destaca ni se ordena antes de constituirse en relato verídico. La historia necesita tramar o sea, narrar para comprender el intrincamiento de encadenamientos que con-

curren en cada acontecimiento. La historia se ocupa de verificar lo acaecido integrando la variedad eventual en un relato probatorio. Cuando la literatura apunta a lo probable, lo figura bajo el modo de la ficción. Inventa la intriga, lo que le permite desceñirse del cerco de lo real efectivo para operar con desenvoltura sobre lo posible o lo imposible verosímiles. A ella debemos la máxima ampliación de nuestro horizonte mental. Y cuando se aplica a la historia contingente, ningún otro tratamiento alcanza como la literatura a revelar lo que en las vicisitudes humanas hay de clamor, de furor y de pánico, cuánto hay de rapacidad y de crueldad, cuánto de convulsión, de compulsión y de catástrofe.

¿Qué palabra sino la literaria puede decir la turbamulta entrañable, el ruido del fondo oscuro y sin rostro, la vislumbre de aquello que no se deja apalabrar? ¿Qué escritura puede transcribir lo fenoménico más íntimo, lo soterrado bajo la conciencia, la confusión psicosomática, la turbulencia visceral, el rumor de la profundidad elemental, el hervor de los orígenes?

Para operar con lo que no se deja ni desgajar ni deslindar ni disponer, la literatura lo metaforiza o lo mitifica, lo transmuta en figura o fábula paradójicas, en epistema de lo proteico o de lo inasible. Arbitra sus recursos fantasiosos, simula para simbolizar un objeto casi ausente, una significación en busca de su signo, un referente literalmente indescriptible e inenarrable.

Mensaje que señala una presencia oscura, palabra pítica, ficción fantástica que designa lo innominable, la metáfora impertinente alegoriza algo oculto o fuera de las denominaciones disponibles. Supremo socorro verbal, acude a llenar un vacío semántico. Embrión mítico, por traslado a lo perceptible convoca lo inaccesible. Gene poético, concreta lo alusivo para propiciar la epifanía de lo inefable.

Dominio de lo mítico y de lo metafórico, de lo alegórico y de lo parabólico, la literatura se hace cargo del sentido tránsfuga, trasegado y trashumante, de lo huidizo, lo tornadizo y lo insumiso, de todo lo que escapa a la palabra, de lo que la precede y la sobrepasa. A partir de íconos sensibles, de lo figurable, apunta a lo que no presenta faz, a lo invisible e indecible psicológico o metafísico. Se aplica a toda experiencia sometida a la

inadecuación entre sentir y decir, a la ineptitud fundamental del lenguaje para formular lo real.

La literatura dice todo: lo tenue y lo nítido, lo brumoso y lo neto, lo incorporal y lo corporal. La literatura dice todo lo concebible, todo lo imaginable. Obra con todo sentido y en todo sentido. Maximaliza el sentido liberándolo de las pertinencias admitidas y de las analogías compatibles. Libra las palabras a todos los acoplamientos posibles. Mantiene vigentes la libertad de asociación y la libertad de hipótesis.

Allende las fronteras de lo definible, de lo nombrable, mora el intríngulis de las coexistencias discordes, la arborescencia entrópica, el abigarramiento y la sobreabundancia de lo imprevisible imperceptible, el ruido reacio a los alineamientos gramaticales. La literatura se deja fascinar por lo caótico, evidencia que amenaza todo orden, por lo informe radical que desbarata todo código, incluso el lingüístico, por el revolvimiento que torna ilusoria toda concertación racional, inadecuada toda estratagema lógica, falaz toda retórica.

La literatura acoge el clamor de lo confuso, alberga el galimatías primordial. Los acata infundiéndolos a su discurso mediante metáforas insensatas, enumeraciones caóticas, concordancias anómalas, quiebras sintácticas, dirección versátil, yuxtaposición disonante. La literatura adapta la conciencia al desbarajuste de lo real, nos devuelve a la intemperie. Protege la apertura entrópica, el despliegue del abanico de las probabilidades. La literatura zambulle, para preservar todas las virtualidades, en la caliginosa fuente de lo real. Guardiana de la indeterminación, abisma la racionalidad que se mecaniza o esclerosa. Baño de bullicio, trompo de torbellinos, carrillón de lo plurívoco, *maelstrom* mental, transporta el confín donde las generalizaciones caducan, donde las abstracciones se agostan, donde las singularidades cualitativas —lo real de lo real— recuperan su ultranza, su compleja extrañeza. Traslada allí donde ya nada es ni liso ni blanco ni transparente.

La literatura auspicia el ejercicio de la facultad imaginativa, del pensamiento inventivo, del poder hipotético y utópico. Promueve la aptitud de postular todos los posibles, de emplear

cabalmente la capacidad combinatoria de la lengua, de acordar lo incompatible.

La literatura impugna los cómodos asentamientos de lo real convenido, acrece el divorcio entre palabra personal y palabra pública, da libre aflujo a los excesos no codificables, borronea las marcas distintivas, disloca las articulaciones atinadas, subvierte la subordinación de los significantes a los significados. Al rarefacer el sentido, el texto se torna criptograma opaco e irresoluto. La escritura efervesce, se desmide y se criba. Su exasperada pujanza frustra toda conciliación y conclusión retóricas; somete la obra al inacabamiento, la fragmentación y la discontinuidad. El espacio escenográfico (el del jardín gramatical) es suplantado por otro cambiante donde todo es deformable e interpenetrable. Los nexos no se conciben ya en función de las distribuciones extensivas, de su razón de uso, sino en relación con su naturaleza íntima o con su contextura intrínseca. Al igual que sus hermanas, las otras artes, la literatura recurre a combinaciones diferenciales (como el flujo de la conciencia) y a la composición multiforme (como el *collage)* para figurar la ambivalencia tempoespacial de lo fenoménico.

Ante todo, la literatura juega el juego de aquello que la subsume y supera. La literatura juega el juego del mundo. Para adaptarse a él adopta el acuerdo discordante, acomoda su visión al horizonte fugitivo y a la fluencia errática. La literatura juega el variable juego del mundo, ya configurado ya desfigurado, ora articulado ora fracturado, a la vez concentrado y difuso, global y evasivo, constelado y disgregado. Literatura del claroscuro, complementariamente luminosa y tenebrosa, abre al resplandor y a la negrura de esa totalidad cambiante: su precaria instancia última.

Homero Aridjis: ficción histórica y fantasía rememorativa

Desde el principio, a partir del agradecimiento preliminar, Homero Aridjis da cuenta de su deuda bibliográfica y documental, o sea, de su trabajosa exploración de fuentes relativas al periodo que *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla,* (México, Siglo XXI Editores, 1985), comprende: un siglo, desde el 6 de junio de 1391, fecha del pogrom de Sevilla, instigado por el arcediano Ferrán Martínez, hasta la partida de Cristóbal Colón en su primer viaje a América, desde Palos de Moguer, el 3 de agosto de 1492. La conexión entre la España inquisitorial, instaurada por los Reyes Católicos, y aquella que propicia la empresa del descubrimiento del Nuevo Mundo la establece un personaje: el supuesto gaviero de la *Santa María,* Juan Cabezón, protagonista de esta profusa y pródiga novela. Historia de persecución y de errancia, es el acuciado amor entre conversos, de Juan Cabezón por Isabel de la Vega, que huye de sus verdugos atravesando ese reino trastornado por el terror del Santo Oficio, el propulsor de una búsqueda que constituye el principio estructural e impelente de esta novela, su motor narrativo. Juan, prematuro huérfano de padre y madre, que conoció con la bella Isabel la plenitud amorosa, que vivió con la anhelada fugitiva la plétora erótica, imposibilitado de perpetuar ese colmo, sufre la brecha apetitiva que la ausencia de la amada, a punto de dar a luz, insoportablemente abre. Isabel, atormentada por la clandestinidad y por el incesante acoso, escapa instaurando la doble saciedad insatisfecha, el doble deseo (duple duelo) que compulsa al amante, con continuo riesgo de su vida, al perpetuo desplazamiento, a la

accidentada trashumancia en pos de su mujer y de su progenitura, de las únicas que pueden devolverle la completud perdida, remediar la inconsolable carencia.

La pareja protagónica sufre singularmente la situación colectiva de los judíos profesantes y de los conversos sospechados de practicar a escondidas el culto mosaico. La pareja reunida y desposada por Aridjis, fabulador de esta ficción histórica, dimana del mar de documentos consultados para embeberse, para compenetrarse hasta la transubstanciación del mundo y de la época que *1492* procura revivir. Desprendimientos convincentes, Juan e Isabel son paradigmas simbólicos de cierta humanidad y de un antaño que la letra encarna, arropa, anima. A poco se convierten en personajes plenos. Y para volverlos aún más verosímiles, Aridjis, utilizando todos los ardides de la ficción, fragua documentos, perpetra pastiches de testificación, engañifas filológicas que remeden la escritura jurídica del siglo XV. Así se monta este laberinto de espejos donde lo inauténtico refuerza, por su poder ilusorio, la impresión de verdad, como si la fábula novelesca no fuese de por sí suficiente para crear universo persuasivo. Aridjis prohíja a Juan Cabezón, su puro engendro, su creíble superchería, y para investirlo de existencia figuradamente plena retrocede hasta 1434, año de la muerte de su abuela, Blanca de Santángel, en la judería sevillana, madre de su padre, Ricardo Cabezón, quien, después de un arrasamiento diluvial que provoca su propio desarraigo, parte a Madrid. Allí nace Juan Cabezón, en la calle del Viento; y aventada será su vida como lo es la historia de España durante ese periodo que culmina con la toma de Granada, la expulsión de los judíos y el descubrimiento de América.

Aridjis adopta a Juan Cabezón como principal intercesor y como relator, le adjudica la función autobiográfica, la del narrador que se autorrepresenta, autorrelatándose. Juan Cabezón, especie de pícaro ilustrado, convertido luego en aventurero a pesar suyo, está compulsado, hasta el final de la novela, a la busca de Isabel, cuyo encuentro señala la conclusión de la fábula. Aridjis lo dota de padre barbero y de madre moza y esbelta, desventurados ambos y muertos violentamente. Niño desamparado que el azar tramado por el novelista en

su oficio de componedor de suertes y destinos ajenos vuelve lazarillo de un ciego genial, Pero Meñique, se reconvertirá por amor al judaísmo que su madre relegara para asegurarse una precaria subsistencia. Y en pos de Isabel, a lo largo de su deambulación por aquella España convulsa, frenética, de contrastes extremos, conoce los efectos del terror antisemita instigado por la Iglesia y la monarquía empeñadas en imponer la unidad imperial, mancomunadas en la cruenta cruzada para asegurar la depuración de la sangre. Alternativamente actor y testigo de las atrocidades ocasionadas por una intolerancia cada vez más fanática y homicida, Juan Cabezón, a través de sus personales tribulaciones y traslados, da ágil y entretenida cuenta de un acaecer individual que constantemente remite al colectivo. La microhistoria privada resulta efecto y a la vez espejo directo de la macrohistoria pública, social; el transcurso individual redunda en seguida en reloj de mundo, el trasunto personal en *imago mundi,* la figura de un hombre en aquella de una época.

Lo mismo sucede con Isabel de la Vega, prototipo de judío converso del futuro marrano o ladino, que consigue trastocar su papel de convicto, sentenciado por el tribunal de la Inquisición en expulso, despojado y deportado. Con Isabel ingresa al relato casi todo lo judaico, ingrediente fundamental de *1492.* Isabel y Fernando de la Vega parecen provenir de un documento de época: el acta del proceso por contumacia, del Santo Oficio, abierto contra ellos, acusados de herética depravación y de apostasía. Aridjis maquina este simulacro que adjunta a la novela como apéndice probatorio de la veracidad de su relato. Para engatusarnos, parodia a los muchos documentos auténticos que conoció durante su investigación en bibliotecas y archivos, preliminar a la redacción de esta historia apócrifa. También transcribe *in extenso* el testamento de don Noé de la Vega, tío de Isabel, testificado por notario, rabino y médico, luego reproduce o produce largos pasajes de un proceso de la Inquisición, de junio de 1490, contra Yucé Franco, zapatero converso acusado de haber crucificado un niño cristiano en un viernes santo y de ultrajar y escarnecer una hostia consagrada. A través de la transcripción fidedigna o de la simulada, el

autor devela su dependencia de variadas fuentes históricas e historiográficas que le sirven de materia prima, prueba su afán de adquirir la máxima versación acerca de la época elegida, de asentar sus recreaciones imaginarias sobre una sólida base arqueológica y documental. El apéndice, a su vez, como el acta del otro proceso, invita a confrontar dos discursos: la narración jurídica en el español notarial del siglo XV que sirve de simiente, y la versión ramificada y florida, la de la novela, su remedo y renuevo, que aquélla genera cinco siglos después. Esta comparación permite poner en evidencia la estrategia literaria de Homero Aridjis en *1492,* sus intenciones novelescas: la testimonial, la discursiva y la ficcional.

1492 testimonia acerca de la persecución y el exterminio de los judíos españoles, denuncia la brutal erradicación de su cultura. Por la importancia adjudicada a la cuestión judía, *1492* puede considerarse novela sefardita o ladina, porque adopta sutilmente, sin incurrir nunca en el alegato, la causa del pueblo repudiado. El ingrediente judaico capitaliza los dos últimos tercios del relato. La novela se vuelve entonces un entramado de historias de profesos y conversos que sufren toda la gama de atrocidades de la represión, desde el espionaje hasta la muerte en la hoguera, pasando por toda clase de extorsiones, exacciones, reclusiones y torturas. La novela compagina la historia general, pública, regida por la política estatal y eclesiástica conjugadas, con historias particulares de conversos perseguidos, víctimas reales de las prácticas represivas del Santo Oficio, identificadas con su propio nombre, como Isabel y Gonzalo de la Vega; Brianda Ruiz, moza de Teruel a quien el Mesías reveló el misterio del Juicio Final; Benito García, cardador de La Guardia, acusado de profanar una hostia consagrada; Yucé Franco, supliciado por crucificar a un niño cristiano en viernes santo. Aridjis ilustra al lector con abundante información —por supuesto, funcional, o sea narrativizada— acerca del proceso de la represión antisemita, desde las campañas de conversión multitudinaria, organizadas e instigadas por fray Vicente Ferrer, místico desenfrenado y tenebroso, hasta la provisión de abril de 1492 por la cual los Reyes Católicos decretan la expulsión de los judíos. Acuciando la historia

colectiva con visiones truculentas y beatíficas, Vicente Ferrer, con su turba de supliciantes, penitentes y posesos, irrumpe en las sinagogas para consagrarlas al culto católico. Así, la de Toledo, el mayor de los templos mosaicos en la diáspora, se convierte en Santa María la Blanca. Fray Vicente, que será beatificado, inspira la pragmática de Catalina de Lancaster, regenta del infante Juan II. Promulgada en 1411, ordena el encerramiento de los judíos en barrios cercados. Más tarde, en 1481, el consejo de Madrid les obliga a portar señales distintivas. Así comienzan a imponerse como señas visibles de identificación la rodeja bermeja o rodela naranja y el sambenito, prenda de los ignominiosos. La Iglesia difunde el repertorio de infamias judaicas que constituirán los lugares comunes del antisemitismo y que arraigarán profundamente en la imaginación popular. Se generalizan entonces tanto la doctrina como los procederes prototípicos del antisemitismo.

Homero Aridjis representa esta progresión persecutoria y exterminadora desde una perspectiva moderna, con conciencia de la sorprendente concomitancia entre el proceso español del siglo XV y el alemán del siglo XX, coincidentes en la adopción del holocausto judío como solución final. En 1481, por bula de Sixto IV, los Reyes Católicos instauran el tribunal de la Inquisición, habilitado para proceder a la extirpación de la herejía judaica hasta por vía de fuego. En su primer edicto dispone que los judíos no bautizados deben exhibir la señal que los distinga, vivir apartados en las juderías o aljamas y retirarse del resto de la población antes del anochecer. Se les prohíben los oficios de médico, cirujano, barbero, boticario y tabernero en relación con cristianos. Los Reyes Católicos mandan prender a los más notables y ricos conversos de Sevilla, cuyos bienes son secuestrados. El 6 de febrero de 1481 se celebra allí el primer auto de fe en que seis hombres y mujeres son quemados públicamente a fuego lento: el campo de Tablada se llamará desde entonces el Quemadero. Los cristianos nuevos tratan de escapar hacia Portugal o a Francia. Los huidos son sentenciados y quemados en efigie. También se ajusticia retrospectivamente a los difuntos sospechados de haber muerto en herética depravación, desenterrando sus restos y quemándolos en

autos de fe. A mediados de 1481 los inquisidores publican su segundo edicto, llamado de gracia, por el que inducen a los apóstatas a delatarse a sí mismos. Veinte mil conversos se acogen al edicto, más de tres mil reciben sentencia de sambenito y unos cuatro mil mueren quemados. En un tercer edicto, el Santo Oficio ordena a los fieles la delación de los herejes judaizantes, so pena de excomunión. Comienza así a montarse un ubicuo sistema de espionaje y de denuncia. Ser designado familiar del Santo Oficio, es decir, delator notorio y temido, constituye un honor al que todo hidalgo aspira. El 17 de octubre de 1483, los Reyes Católicos, con el aval de Sixto IV, designan a fray Tomás de Torquemada, prior del convento de Santa Cruz de Segovia, inquisidor general con poder para nombrar subordinados. Torquemada publica sus famosas instrucciones y establece tribunales inquisitoriales en todos los pueblos. Aridjis describe con truculenta minucia la lujuria magnificente de los autos de fe, espectáculos de una cruenta y populosa teatralidad. En abril de 1492, poco después de la toma de Granada, último bastión del califato, los Reyes Católicos disponen la expulsión de los judíos. Aridjis transcribe este edicto *in extenso* (pp. 332-333); por él, se les concede un plazo de tres meses para disponer de sus bienes y hacienda y dejar el territorio del reino. No obstante, se ponen las armas reales en las casas de los expulsos y se confiscan sus pertenencias para que no puedan vender ni transportar ni encomendar. Comienza entonces el éxodo hacia puertos y fronteras; se organizan caravanas que no consiguen entrar en las ciudades, donde pernoctar o aprovisionarse, y a las que se exige diezmo, imposiciones y portazgos. El rey se apodera de casas y de sinagogas a la par que apadrina la conversión de judíos ricos. Juan Cabezón encuentra a Isabel de la Vega con su hijo en el puerto de Santa María, a punto de embarcarse rumbo a Flandes. En agosto de 1492, Juan, en busca de fortuna, se hace a la mar con Colón.

En cuanto a estrategia discursiva, Homero Aridjis practica en *1492* un creativo *remake* del español del siglo XV, el del Lazarillo y de la Celestina, surgidos ambos presumiblemente en la judería de Salamanca. Adopta como plataforma idiomática

la recreación lúdica y sapiente, a la vez libre y observante, de un español preclásico, dúctil porque anterior a la fijación normativa, al control de autoridades, y muy próximo al español de América. Ante la imposibilidad para un autor moderno de guardar una coherencia lingüística que no incurra en la exhumación arqueológica y en el exceso filológico, para evitarlos, para no coartar demasiado su albedrío expresivo o para no enrarecer en exceso su discurso novelesco, ceñido ya por la elección de un narrador de época, adopta una astuta versatilidad que le permite aumentar o disminuir, según lo crea necesario o atractivo, el tenor de lengua arcaica. Aridjis emplea parcialmente, según la situación narrativa o por puro regodeo verbal, muestras ostentosas de giros, dichos, jergas, jerigonzas (como la cegal, la de «palabras cegajosas» con las que discurre y discute Pero Meñique) de aquella lengua prolífica, prodigiosa de los albores del Renacimiento. Ella despliega su vasto abanico expresivo, su facundia, su jocosidad, su gracejo y su ingenio en los diálogos de la germanía que se congrega en la plazuela de la Paja. Allí lleva Pero Meñique a Juan Cabezón para iniciarlo en las chanzas, mofas, truhanerías y disputas de chulos, ladrones, mendigos, comadronas y rameras. Allí encuentran a esos bufonescos malandrines madrileños, personajes impresionantes de *1492:* el Rey Bamba, ratero; el Tuerto, propietario de fosos y muladares; la Babilonia, glotona trotaconventos con dientes postizos y pelo piripintado; la Trotera, meretriz diestra en el baile de la chacona y las burlas de las chanzonetas; el Moro, descendiente de alarifes y malcomido y malchanceado; el enano Rodrigo Rodríguez, letrado venido a menos, ratero o limosnero, según la oportunidad. Esa verba que a partir de la expulsión de los judíos constituirá el ladino conservado aún por los sefarditas, ostenta toda su capacidad poética en los diálogos eróticos, tanto los procaces, como el de Pero Meñique con Francisca, la manceba lujuriosa, en el lupanar, como los amorosos; de éstos, el más voluptuoso es el de Pero con Orocetí, su mesonera, deseada por esposa (pp. 305-309). Posee una belleza semejante a la del *Cantar de los cantares* en la Biblia protestante, traducida por Cipriano de Valera. Aridjis se apropia con desenvoltura de esa materia antigua,

aprovecha del sabroso léxico, de la libertad de derivación y de composición que aquella lengua ofrecía y, por momentos, imita también la ortografía de entonces —b por u, x por j, y por i, nb por mb, g por j, vacilación de s/c y b/v—. La imitación, cuanto más fiel, más paródica se vuelve. Tal extremo de remedo no puede sino ser esporádico, torna demasiado abstruso el discurso novelesco. La recreación filológica también forma parte del juego literario, de un manipuleo malabar, autárquico que no propone una preceptiva sistemática y que no se pliega a la limitativa verosimilitud realista.

Del mismo modo que la estrategia verbal de *1492* es a la par regresiva y creativa, también la estrategia ficcional ejerce a la vez la fidelidad y la franquicia. La historia novelesca se constituye básicamente sobre una mímesis historicista, nutrida por una sólida versación historiográfica. Sobre esta plataforma documental, Aridjis emprende una reconstitución imaginante que se adjudica amplios márgenes de libertad operativa. El autor opta por una manifiesta desenvoltura discursiva y compositiva que aseguran a su relato modernidad de construcción, felicidad expresiva y eficacia narrativa. *1492* no es un pastiche pasatista ni propone un turismo legendario. Es una rememoración vivaz, fidedigna, potente, que actualiza un periodo crucial, una encrucijada temporal que va a determinar por muchos siglos el derrotero de España. *1492* libra las claves del destino de España como cultura y como nación. Opta, para que su representación sea más radiante y penetrante, más dramaturgia que logomaquia, por los fueros de la imaginación librada a su propia dinámica reconstitutiva. Aridjis desecha la estrechez de un realismo retrospectivo, circunscripto exclusivamente a la prueba documental, incapaz de amalgamar y movilizar artísticamente una multiplicidad de contrastantes simultaneidades. Sin descartar la dependencia del dato documental, decide posesionarse de todo aquello que transporte a ese pretérito redivivo instalándose visionariamente en pleno plexo epocal. Lo evoca por la vía poética o mediúmnica, no como investigador erudito sino como vidente transhistórico. A la par que colecta todas las referencias reales que aseguren a su relato el crédito propio a una ficción histórica, ejercita

a fondo su fantasía reminiscente. Acepta el trato con lo prodigioso, lo tremendo, lo monstruoso; va a aprovechar plenamente de la capacidad fenomenal de esta historia para generar lo extraordinario, para proyectar fastas y nefastas maravillas, va a beneficiarse de su poder taumatúrgico, mitopoético, usufructuándolo narrativamente sin ambages realistas.

La voluptuosa opulencia verbal de *1492* revela esa sensualidad que tantas otras instancias del texto exteriorizan. Un vivo y poliformo erotismo moviliza aquí la palabra y sus figuraciones. El muestrario erótico no puede ser más amplio; va del amor sublime de la pareja protagónica al más crudamente sexual, desde el desposorio que da la plenitud unitiva hasta el craso comercio con las putas carcaveras que copulan en las zanjas y en las hoyas de los ríos. Aridjis despliega toda la gama de la lascivia, ilustra todos los fantasmas concuspicentes, todas las visiones atractivas y repulsivas, todas las relaciones que la apetencia carnal engendra. Evoca los tejemanejes licenciosos, las intrigas de alcoba de Enrique IV entregado a la sodomía; pone en escena crímenes pasionales como el del panadero que apuñala a la madre garrida de Juan; muestra con alegre descaro los ardores y alivios sexuales de Pero Meñique a quien todo olor mujeril excita, el voyerismo del enano Rodrigo, virilmente inservible; cuenta historias picantes de clérigos y monjas libertinos; describe el encarnizamiento libidinoso de los torturadores del Santo Oficio. Recoge dichos mordaces y poemas burlescos en torno de lo fálico y lo púbico. Explaya su gula en la descripción de manjares y, en contrapartida perversa, se complace en las deformidades y enfermedades humanas, en la mutilación, en la pestilencia y en la purulencia. Insiste en la remisión a lo somático. En este fin de mundo todo redunda en acciones y pasiones corporales. Lo genital y lo digestivo preponderan. Frecuentemente se alude al henchimiento y al vaciamiento viscerales. *1492* encarna un mundo carnavalesco, convulso y catastrófico, donde lo orgiástico se marida con lo tanático.

1492 es una novela locuaz, exuberante, afecta al derroche. Aridjis, seducido por la riqueza del material atesorado, por la sabrosa profusión del mundo rememorado, acata la tentación

que ese asunto suscita. Con fascinación de coleccionista, para no perder nada de aquel pasado, se deja a menudo seducir por lo enumerativo. Abundan los curiosos, sugestivos, divertidos inventarios; por ejemplo: el de paños y prendas (p. 51), el de los monstruos (p. 81), el de los yantares (pp. 83-84), el de las limosnas (p. 86), el de los animales comestibles (p. 127), el de las ferias del reino y sus pesos y medidas (p. 329). Hay en estas páginas una neta fruición de anticuario, un afán acumulativo que se manifiesta también en los reiterados desfiles de personajes —mujeres que pasan, catervas de truhanes y mendigos, cortejos, procesiones, éxodos—. Y estas tantas gentes, estos múltiples enseres, esta profusión de lugares aparecen a partir de los signos que los simbolizan: el texto es ante todo almacén de palabras, tesoro de la lengua.

1492 opera sobre la base de una narración central, la del relator protagonista que asume la regencia del relato y que cuenta su vida, desde sus orígenes, a partir del nacimiento de su abuelo paterno, hasta su salida de España. Ese curso principal de la corriente narrativa alterna con variados sucesos, incidencias, historias adyacentes, abundantes descripciones, apoyaturas documentales explícitas y repertorios de época. Nutridos son los préstamos a fuentes históricas y literarias. Su inserción en la novela se efectúa discretamente, atenuando las diferencias entre el texto que acoge y el texto prestado, u ostensiblemente, como inclusión de un discurso intruso que remite a una textualidad diferente. En *1492* hay una constante alternancia entre el discurso regente y citas de muy diversa extracción. *1492* es un *collage* que recorta fragmentos preformulados y los incluye en su decurso narrativo. *1492* se constituye como *patchwork* intertextual capaz de anexar toda la diversidad discursiva, todo el caudal bibliográfico, todas las voces y todos los ámbitos del universo representado: la España militar y eclesiástica que acomete compulsivamente su unificación de raza y credo.

Homero Aridjis practica la ficción histórica pero no trata ni dispone los hechos consignados como lo haría el realismo literario o historiográfico (ambos comparten la misma axiología y parecida preceptiva). No los integra por completo, no los vuel-

ve del todo compatibles: respeta su heterogeneidad, su discordancia. No extrae una historia sensata, sujeta a retención verista, lingüísticamente discreta. No los alínea, tramando una ilusoria continuidad sintagmática que dé la impresión de mundo cohesivo y coherente. Aridjis asume la movediza y mudadiza temporalidad de aquel pasado. Reconoce en esas acciones pretéritas temporalidades múltiples, inductoras de diferentes modos de narrar. Aridjis admite la móvil disparidad de lo real o sea, las brechas, las carencias, la incompatibilidad, la desproporción que la misma materia histórica delata, y no las disimula mediante un curso y un discurso homogéneos. No parte como la historiografía de un sistema de representación prefijado. No considera que todas las mediaciones simbólicas inherentes a la acción historiada, todos sus interpretantes internos responden a un programa paradigmático de conductas tipo. El encadenamiento de la acción es elástico, no compulsa a toda secuencia a participar en la progresión de la intriga, en la concatenación narrativa, como función impelente de la acción total. Las secuencias establecen dúctilmente su intervención en la intriga. Los componentes narrativos tienen variable integración, no están obligados a concurrir como partes de una integridad temporal.

Si bien los agentes, motivos, circunstancias inductoras del relato conforman una temporalidad rectora, *1492* ofrece relativa unidad. La intriga es ora tensa ora laxa. La mediación entre el tiempo episódico y el configurativo varía. No presume la inteligibilidad constante ni la coherencia axiológica. Aridjis comprende que la historia es también coexistencia contradictoria, ruido, entropía, furor, violencia ciega. Sabe que el intríngulis prehistórico, es decir, el entrevero anterior a la formulación narrativa es más veraz que el relato funcional. Por eso practica una imbricación despareja del material novelesco para mantener vigente el horizonte de virtualidades. Efectúa una fusión conflictiva de horizontes desiguales. La sedimentación precaria, los asentamientos inseguros abren posibilidades de innovación. Aridjis lo aprovecha a fondo poniendo en juego, al restituir un pasado real, su maravillosa capacidad de creación.

La violencia
estremecedora de lo real

Dentro de la vasta y variada producción de Juan Gelman, *Hechos y relaciones* (Barcelona, Lumen, 1980) es un libro crucial. Reúne poemas escritos entre 1971 y 1978; corresponden a un periodo convulso y sangriento de la historia argentina; trasuntan una época exaltante y trágica en la vida de Gelman, voluntaria, medularmente consustanciada con los avatares de su país. Después del solaz estético que Gelman disfruta y depara con sus sabrosas parodias que titula *Traducciones,* simulando verter al español poemas de apócrifos autores: John Wendell, un inglés moderno; Yamanokuchi Ando, un japonés clásico, y Sidney West, un vaquero norteamericano; después de sus fantasiosas *Fábulas,* la violencia estremecedora de lo real impone su grávido predominio hasta en lo poético. *Hechos y relaciones* registra, con máxima implicación personal, con transida participación en el destino colectivo, un acaecer fuerte, furioso, tanto que no necesita del énfasis para evidenciar su vigor, su crudeza y su violencia. Años de insurrección y de combate revolucionario, años de persecución encarnizada y de represión homicida obran más que como marco de referencia, como humus y numen de esta poesía. La denotación es tan tremenda e imperiosa que Gelman se ve obligado a morigerarla, a tenerla a raya, a amoldarla para crear la distancia configuradora que la trasposición poética requiere. La crónica histórica, la carga doctrinal y la práctica política (que en el transcurso de la primera parte —«Relaciones» (1971 a 1973)— a la segunda —«Hechos» (1974-1978)— de este libro se transformará en ofensiva militar) están transfiguradas por el tratamiento lírico,

o sea por la infusión imaginaria y por la efusión sentimental. Una y otra, imaginería fantasiosa y hálito afectivo, abundan. La relación traslaticia que Gelman transcribe más que dar cuenta, da canto.

En *Hechos y relaciones* predomina la melopea, una salmodia que remeda las formas reiterativas de la poesía oral. A menudo Gelman apela a las construcciones paralelas, a las repeticiones anafóricas, con alternancia de estrofas afirmativas que son textualmente retomadas por otras interrogativas, para imprimir así al poema (poema mecedor) un condolido movimiento de balanceo. Recuerda las formas cantables, corales, aquellas que se encuentran en los albores de toda lengua, en las culturas arcaicas. Con algo de tonada o de aire popular, la enunciación de Gelman se parece a la de los repertorios poéticos de los indios americanos. La pauta del empleo de este modelo la aporta el poema «Defectos». Su locutor es un indio, Lobo Amarillo, quien denuncia los delitos y deficiencias del hombre blanco: el apropiamiento abusivo de tierras, las masacres perpetradas contra las poblaciones indígenas, la tergiversación de la historia y la utilización impersonal y abstracta del lenguaje, de la palabra muda asentada sobre el papel. Los indios, en cambio, usan la palabra con unción: «(...) porque hablamos prestando mucha atención a la antítesis al paralelismo a la repetición a la hipérbole al soliloquio a las preguntas retóricas a las expresiones simbólicas a los caminos que las palabras buscan para salir». Este metatexto de cinco estrofas, cuyas dos primeras se repiten al final, se autodescribe y torna explícito el módulo a partir del cual Gelman elabora su poesía.

Sin duda Gelman, al retraerse como locutor individual, al atemperar el egocentrismo propio y privativo del manifestante lírico, al atenuar lo confesional, busca mediante estas formas primigenias, monódicas, populares en el sentido más ancestral del término, convertirse en el portavoz o *chantre* de su comunidad. Busca un modo popular de enunciación no inmediatamente endosable a lo folclórico; busca una discreta voz vernácula como extraída de las napas profundas de la lengua; busca la lengua de adentro, lengua raigal. Gelman modula el castellano rioplatense saboreando sus modismos; argentiniza su

lengua, delicadamente la localiza regodeándose con esos resabios arcaicos, trazas de antiguos trasplantes tan anclados en el idioma que constituyen su bagaje identificador. Gelman es uno de los poetas argentinos más sensibles a estos ecos de antiguas fablas. Persigue el rescate sutil de esas señas de identidad lingüística, de esas marcas de supervivencias pertinaces, de transmigraciones tempoespaciales de signos remotos, reminiscencias de estratos, estadios y mundos pretéritos. Idiomáticamente, Gelman podría decir como Borges que su poesía se basa en la variada lengua familiar de la charla porteña. Adopta vocablos, inflexiones y giros coloquiales, con dejos lunfardos, en concordancia con su decir íntimo, con los modos elocutivos que corresponden a su lengua natal, pero sin ahínco en la coloración lugareña. Con aguda conciencia filológica, alentado por su particular lectura de las trovas y cantares en romance, de la prosa mística del Siglo de Oro, a la par que persigue la llaneza de un estilo exento de rebusques retóricos, despojado de cultismos, despojado de galas y florituras, se complace en el rescate de formas anticuadas, de acentos camperos que recuerdan la gauchesca. Su poesía actúa, sobre todo a partir de este libro, como memoria de la lengua, cumple con ese papel proverbial del verbo poético, capaz de operar en toda la extensión de la lengua, de reavivar el acervo en desuso. Gelman añeja su lengua para dotarla de profundidad secular, para volver a vincularla con el origen, para recuperar una autoctonía entrañable, para que su poesía adquiera más hondo arraigo nativo. Si a menudo el espacio de la representación remite al área porteña, sugiere un ambiente ciudadano, la voz poética estiliza astutamente el idioma de los argentinos. Afecto al anacronismo, a la recuperación sapiente de viejas trazas, matizadamente argotiza o ruraliza para lograr una compleja localización.

Juan Gelman, poeta versado, sagaz, sofisticado, no puede aspirar a portavoz de su pueblo incurriendo en la demagógica facilidad del estilo directo, no puede ser arretórico, reducir su registro al grado cero de la escritura. No puede optar por la simplificación pedagógica a fin de infundir a su expresión una legibilidad popular. Gelman escribe en una lengua poética-

mente activa. Abunda en sutiles desvíos, trastocamientos inesperados, hábiles alteraciones que estorban la recta lectura del mensaje aleccionador, que revierten la sígnica sobre ella misma, porque el texto prodiga señales que apuntan a lo verbal intrínseco o son portadoras de una expresividad inherente a la materia lingüística. La supresión de la puntuación, aunque resulta para el lector habituado a la poesía moderna un recurso corriente, es el primer índice de una complicada disposición formal. La prosodia de Gelman patentiza, como ningún otro aspecto textual, la sofisticación de sus procedimientos poéticos. Si en tres poemas adopta la forma soneto, en versos blancos no rimados, si de vez en cuando se deja tentar por el endecasílabo, la isometría resulta escasa. Sin observar un metro regular, muchos poemas tienden a emparejar la medida. Otros son francamente libres. Sus versos se dilatan y contraen extremadamente. A veces la extensión es tanta que el poema parece tender a una elocución casi prosaria; las separaciones interestróficas están contrarrestadas por encabalgamientos que anulan tanto la autonomía versal como la de la estrofa. La modulación rítmica corre entonces a cargo de las barras que escanden el verso dividiéndolo internamente en hemistiquios visibles. A la laxa regulación de los versos con sus débiles cortes se contrapone la de las barras. Ellas hacen coexistir, polifónicamente, dos sistemas que acompasan en contrapunto el flujo fonético.

La poesía de Gelman prodiga guiños librescos que evidencian un rico repertorio de lecturas influyentes y el traslado, por buscada contaminación, a la propia escritura. También la obra de Gelman está hecha de interpolaciones y reflejos sapientes. Gelman procede a veces con la soltura de un diestro y gozoso plagiario al apropiamiento de otras atractivas escrituras, como ocurre en sus *Traducciones*. En otras circunstancias, como sucede con *Hechos y relaciones*, su vínculo con la literatura magna se vuelve conflictivo, si no abusivamente crítico. Su situación vital, su compromiso político, su circunstancia histórica lo entreveran, enrarecen su relación con lo literario hasta volverla insustancial. Su problemática posición, sus opciones y descartes estéticos están ampliamente manifestados en *Hechos*

y relaciones. Si no alcanza a renegar de sus poetas modeladores, con ellos se confronta en conflicto, sartreanamente movido por la búsqueda de una poesía en completa correspondencia con su acaecer personal, activamente inserto en el colectivo. Fiel a sus aspiraciones y sus luchas, está dispuesto a privilegiar la compulsión de lo real, de lo social, la mediación o evasión artísticas, el culto a la belleza ideal, la fuga imaginaria, el afán de permanencia le parecen a Gelman ilusorios, tergiversadores de la evidencia vital, provocadores del debilitamiento literario. Así lo declara en «Bellezas», poema que los antólogos gustan seleccionar por su carácter de manifiesto generacional. En versos dilatados y a menudo interrogativos para moderar la reprobación, Gelman reprocha a Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima, admirados paradigmas de una poética caduca, su obsesión por la intemporalidad. Estos predecesores ilustres, modeladores en parte de la propia poesía de Gelman, envejecen prematuramente al querer preservarse de lo real, de su confusa y cambiante pujanza. Por temor a la muerte se ausentan, según Gelman, de la vida, de su irrepetible tránsito, de esa consumación fogosa, de ese conmovedor desgarramiento de criaturas extraviadas, de cuerpos anhelantes que se buscan para enardecerse por un momento y perderse luego en la noche del mundo. A pesar de que postulen belleza perenne y orden armonioso, también Paz, Girri y Lezama Lima están inmersos en lo contingente, participan, aunque no quieran, del mismo extravío que los cuerpos que transitoriamente se acoplan para arder, como todo lo que fulgura o se extasía ante la belleza pasajera pero incesantemente activa. Este realismo romántico de Gelman, esta poética del ímpetu vital y de la fogosa instalación en el meollo mismo de la realidad corporal y social me recuerdan los editoriales de Neruda destinados a la revista *Caballo Verde para la Poesía*, retoman los postulados que van a regir la redacción de la segunda y tercera *Residencia*.

La controversia estética también se aplica a Ezra Pound. Gelman refuta a su maestro. A diferencia de lo que este *fabbro* afirma en su Canto LXXIV, la vida no es oscura. En la Argentina, para un poeta militante, la ilumina el fragor de la violencia, el escándalo del odio que golpea, tortura, mutila y mata. Allí los

fantasmas no se engendran por sugestión psicológica, los genera la efectiva presencia de los caídos en la lucha contra la opresión. Ellos modelan la difícil belleza de la vida. Al impugnar la visión de Pound, Gelman menoscaba la vigencia de su poesía. Comparada con la sangrienta represión que en la Argentina torna incendiario el presente y tangible la muerte, el Canto LXXIV resulta mero artilugio estético. Para Gelman, la violencia forja la belleza que Pound busca en sus paraísos artificiales:

(...) en mi país
golpeado/ensangrentado/rodeado

de fantasmas que se mueven por mí/cercanos
modelando la difícil Belleza que usted
buscó no en vano? aunque el Paraíso sea artificial/o más
artificial que la casta Pasiphae/no quisiera

decir más que esto/en realidad
no quiero/visto
del duro olvido general/las pérdidas de guerra/el
escándalo de la belleza incesante

(«Cantos»)

Gelman escoge injustamente el ejemplo de Pound. Aunque la elección comporta el reconocimiento de su maestría, se ensaña con un poeta de gran envergadura, movido por una pasión mesiánica y poseído integralmente por su misión poética, a la vez profética y redentora. La difícil belleza, nudo de la tesis poundiana y de la antítesis de Gelman, denota la dificultosa relación de éste con la ficción literaria, con la fingida figuración artística. Gelman pretende invalidar la eficacia estética de toda producción imaginaria no sujeta al principio de realidad. La terrible situación argentina torna vano todo arte irreal, vuelve superfluo todo juego literario libérrimo, cancela toda holgura imaginaria, anula toda ensoñación fantasiosa, desautoriza o suprime toda autonomía estética. La mortífera lucha contra un mundo injusto, aniquilador, impone la poesía sujeta

a necesidad real. La única quimera lícita es la del paraíso factible, la de la utopía revolucionaria.

La reacción de Gelman contra toda literatura que privilegie el principio de placer, contra la disponibilidad lúdica, contra un arte gozosamente desembarazado de las restricciones reales resulta del estado de guerra que polariza lo real otorgándole una potestad catastrófica. La poesía no puede quedar absuelta de esta grave imposición mientras los enemigos de la revolución impongan la furia y la pena, desbaraten los sueños, enturbien la palabra, la vuelvan colérica. Los justos tienen más trato con la rabia que con la belleza; no pueden quitar ni mentalmente su mundo aterrador y en vez del canto de los pájaros verdes oyen tiros en medio de la noche («Situaciones»). Como un martillo de forja y de demolición, la realidad golpea sobre las telas del alma, templa el corazón, abate las falsas ilusiones; su aplastante ímpetu conmina a ser veraz y aguerrido, su impacto es duro y resuena como un tiro en la frente, como el disparo que ayer mató al compañero combatiente («Arte poética»). La imperiosa, implacable realidad no puede ser enfrentada por los ruiseñores de Shelley y de Keats. Para vivir tempestuosa, intempestivamente, en medio de la deflagración, hay que escribir con fuego, hay que suplantar la refinada delicadeza de Keats y de Shelley por los heraldos de la tormenta, por dos poetas muertos violentamente, Miguel Ángel Bustos, en la mesa de tortura, y Francisco Urondo, en un enfrentamiento armado:

bajaron a la dolorosa muerte/no
huyeron de ella como un ruiseñor/en la
tormenta que barre mi país/escribieron
su nombre en el fuego/atacando

la dura realidad con bellos/
urondo y bustos/rui/
señores de la tormenta que repartís
sus nombres por mi país encendido

(«Épocas»)

La guerra de liberación exige que Shelley y Keats, arquetipos románticos, queden invalidados por los poetas del holocausto local, modelos también románticos pero nativos. Su sacrificio ejemplar pone en evidencia el peso aplastante de lo real devastador. La explosión bélica provoca la confusión categorial, subvierte el preclaro orden pacífico y la legión de arcángeles armados suplanta a los seráficos ruiseñores. O Shelley y Keats, militantes en pro de múltiples liberaciones, líricos defensores de los derechos humanos, humanitarios activos, rebeldes a todo menoscabo de humanidad, representan para Gelman un mundo legendario, transmitido sólo por la letra, una suave y lejana delicia, ineficaz por lo exquisita; tienen que ser reemplazados por lo palmario, por lo patente, por los propios muertos, los allegados, de más neta eficacia política, por poetas exterminados por la represión que se sufre en carne propia.

Ese sacrificio de los seres queridos, de sus pares, poetas partícipes del movimiento insurreccional, resulta insistente motivo del canto; resulta lamento fúnebre o denuncia aleccionadora, rescate íntimo y deber político en defensa de la causa y de la poesía consecuente, la revolucionaria que el enemigo no puede confiscar. Delegada de la fraternidad proletaria, representante de la sencilla vida obrera, la poesía revolucionaria trabaja con denuedo, como los operarios, acoplando vocablos para extirpar los odios, contrarrestar las traiciones, para salvar «la claridad del corazón» («Horarios»). Por supuesto, ella participa en el combate del lado de los esclarecidos: promueve el sublevamiento para restablecer la igualdad en la vida, para imponer el socialismo justiciero («Cambios»). Asumir la defensa de la poesía no implica, según Gelman, congregar el clan de los poetas para que protejan sus fueros, actuar en el seno del círculo áulico: más bien consiste en solidarizarse con los desamparados, en restablecer la ligazón con la boca hambrienta y la mano menesterosa, con el padecimiento popular. La poesía debe germinar con el sufrimiento del prójimo desvalido, tiene que hacerse cargo de esa miseria social para que el dolor del mundo genere también belleza («Reuniones»). Sin rémoras pasatistas, sin pontificados ni endiosamientos, todo manifiesto estético debe pedir: «una visión fra-

gante para el pájaro maravilloso de la/belleza limpia de estigmas ancestrales» («Pedidos»). La belleza todo lo involucra; es también un moscardón, una abeja intacta o mutilada, un paseo vespertino, un compañero encarcelado o acribillado a balazos. La poesía vincula todo con el todo: es la máxima convocatoria, capaz de poner en relación el amor con los problemas de la balística. A pesar de su ineficacia combativa porque nunca, con sus disparos de incesante belleza, ningún endecasílabo derribó a un dictador, la poesía es la coadyuvante de la revolución («Hechos»).

No gruesamente pero en modo explícito, la poesía de Gelman es poesía adicta, de tesis. Está regida por un credo —el socialismo revolucionario— que determina tanto la lectura del mundo, la actitud de vida como la conducta poética. El poema expone los postulados de la acción revolucionaria, participa con sus medios específicos en la lucha liberadora de la opresión capitalista; tiene por función tanto la puesta en claro como la protesta, el panegírico o la necrología. Cobra formas variadas, se vuelve discursivo, alarga los versos hasta casi confundirse con la enunciación prosaria o los dispone simétricamente en estrofas regulares, casi siempre cuartetas, con un comienzo que cíclicamente es retomado como conclusión, con pasajes redundantes que aseguran una regulación del desarrollo basada en la reiteración. Según el mensaje que transmite, según sea testimonio, proclama, alabanza, denuesto o lamento, el poema elige su dispositivo, sus figuras, su ritmo y su tono. Quiero decir que Gelman elabora sus variadas puestas en palabra con dúctil destreza. Como se trata de poesía lírica, la expresión nunca es neutra, nunca se reduce a la constancia objetiva. Comunica aprehensiones sentimentales, connota siempre el temple anímico, acentúa las marcas de la expresividad personal. Los contenidos de conciencia se transmiten en situación emotiva. Experiencia emocional, el poema notifica movimientos anímicos, manifiesta la relación subjetiva con el otro, con lo otro. En Gelman, lo sentimental exteriorizado por los frecuentes diminutivos, por lo exclamativo y lo interrogativo, prepondera sobre lo sensorial. Cuando recurre al pensamiento expreso, evita lo taxativo anexándolo a la intimidad estremecida, subjetivándolo por medio de figuracio-

nes metafóricas. De ahí que en esta poesía prepondere el modo elegíaco.

A pesar de lo afectivo, de lo aflictivo, en un libro como *Hechos y relaciones* no se puede obliterar la carga declarativa, de doctrina y de testimonio, porque ella opera aquí como detonador de lo poético. El extremo disquisitivo lo constituye el poema «Sucesos», clara requisitoria contra la sociedad de clases. Incitadora a la separación enconada entre los hombres, levanta cercos divisorios que estrechan el espíritu, estimulan el egoísmo, segregan:

la sociedad de clases divide al hombre en grupos que se
/combaten
entre sí
separa al uno del otro levanta
paredes entre uno y otro achica
la vida espiritual el sentimiento el pensamiento
no perfecciona al individuo sino
el egoísmo de cada individuo
le corta un ala al corazón enferma
el corazón

En contraposición simétrica, los antagonistas, es decir, los valerosos revolucionarios luchan por abatir todo cerco disociador, por acabar con la exclusión, restablecer la equidad distributiva, ensanchar horizontes, restaurar la esperanza en un mundo más humano. Ninguno de ellos pacta con el enemigo, porque no hay connivencia posible entre la paloma y el gavilán, no hay pareja desacorde que dure, no hay transigencia o complacencia con el capitalismo en un país asolado por el enfrentamiento a sangre y fuego entre explotadores y explotados («Claridades»).

A cada rato, *Hechos y realidades* se refiere a los beneficios de la revolución, eje temático que atraviesa todo el libro, noción medular del mundo por él representado. Así como el cuerpo coaliga y unifica a todos los órganos que lo componen, la revolución, comunión comunitaria, reúne a todos los miembros del cuerpo social. Cosmificada, no sólo coaliga al combatiente

con su pueblo, lo aúna con flor, pájaro, árbol. Por amplificación mitopoética, la revolución restablece el vínculo umbilical que liga al hombre con la naturaleza protectora y nutricia («Gracias»). Conecta todo con el todo, lo nimio y lo magno, el perro hambiento que abre sus fauces y come con el hombre apetente y mortal («Héroes»). La brega por la justicia revolucionaria requiere intervención combativa; la palabra polémica es desplazada por la acción directa, por la lucha armada. Gelman repudia al espectador que no participa en la contienda, al que calla o ignora —«el ciego a los oleajes de dolor y de sueño»—. Aquel que olvida a los sacrificados para que el pájaro de la revolución alce su vuelo, merece la repulsa de los justos.

El símbolo del pájaro abunda en la poesía de Gelman. Aporta su rica carga imaginativa. En cuanto pájaro cantor, encarna al poeta. En tanto ave volátil, representa todo lo que puede asociarse con ser alado: el vuelo espacioso que amplía y libera, lo que levanta, lo que promueve, la soltura, el despegue, el despeje, la elevación, la belleza, todo lo que se opone a clausura, abatimiento y bajeza. El pájaro simboliza el ideal revolucionario, el combatiente altruista, el mártir por la causa, el héroe aguerrido y tierno, el niño angelical. Todo lo que suscita la adhesión cariñosa de Gelman redunda metafóricamente en pájaro.

Tiempo aciago es el presente porque ha cesado el canto de los pájaros verdes, aquellos que ligan con lo fresco, lo tierno, lo reparador, lo prístino; la injusticia resulta hoy intolerable, subleva, llena la boca de hiel y la noche de disparos mortíferos («Situaciones»). Este libro trata sin duda de la guerra sin cuartel; evoca una sublevación juvenil a mano armada y una represión despiadada; registra toda la secuela bélica: estrategias de ataque y de defensa, clandestinidad, encarcelamientos, torturas, traiciones, asesinatos, bajas, victorias y derrotas. La cárcel cunde y los detenidos proliferan. Atraviesan la ciudad en carros celulares, son sometidos a abusos y torturas, sufren incesantes sesiones de picana eléctrica aplicada sobre todo en los genitales, y no claudican («Somas»). Gelman da cuenta de su propia detención en la cárcel de Villa Devoto, donde compar-

te la celda con un obrero ferroviario que resiste con coraje la insistente tortura. En «Cartas», Gelman atestigua acerca del máximo terror, el nacimiento y la prematura muerte en la cárcel del niño de una prisionera violada y golpeada en el vientre. Y en torno de este hecho consignado mediante la transcripción de pasajes de una reservada carta de la madre del chiquito, el manifestante suelta las amarras de la retención para librarse a un lamento elegíaco que expande su dolo y su duelo hasta sumirlo todo en su compungido dominio. En «Glorias», Gelman se apropia de una alegre canción popular, «La pulpera de Santa Lucía», para desviar su ventura cantarina hacia lo lúgubre, hacia lo pesaroso. Ensangrienta a la rubia pulpera de ojos celestes, porque corre por todas partes la sangre de los dieciséis fusilados en la cárcel militar de Trelew, ejecutados en represalia a una espectacular evasión de presos políticos:

¿acaso no está corriendo la sangre de los 16 fusilados de
/Trelew?
por las calles de Trelew y demás calles de país ¿no está corriendo
esa sangre?
¿hay algún sitio del país donde esa sangre no está corriendo
/ahora?
¿no están las sábanas pegajosas de sangre amante?

¿y llena de sangre la pulpera y sus ojos celestes ahogados en
/sangre?
¿y la calandria hundida en sangre y la gloria del día
con las alas empapadas de sangre sin poder volar?
¿no hay sangre en la penumbra de tus pechos amada?

De *Relaciones* a *Hechos* la muerte impera, impone la infausta progresión, que corresponde al desarrollo de la guerra sucia en la Argentina. Doloridamente, Gelman establece el fúnebre catastro de sus desaparecidos, evoca a los compañeros caídos, los homenajea con dulce furor, invoca a sus víctimas, las más allegadas —hijo, nuera y nieto—, canta su desconsuelo por la desgarradora pérdida de los seres más queridos.

Con insistencia, Gelman poetiza a partir de motivos demasiado grávidos, de una realidad tan maciza y contundente que resulta opaca (miseria social, privación abusiva de la libertad, régimen de terror, enfrentamiento armado, tortura física, muerte violenta). Lo real imperioso, aplastante, lo compele, por convencimiento personal, por imperativo político, por reclamación humanitaria, a hacerse cargo, en tanto poeta, de esa circunstancia ineludible. El poema va a consistir en una transacción entre mandato ideológico y requerimiento estético. Pero los respetos a la exigencia doctrinal y empírica (condiciones objetivas) y la inherencia poética (condiciones subjetivas y retóricas) resultan rivales. Gelman se ingeniará para envolver ese núcleo duro mediante el flujo del arrebato lírico, con su imaginario cortejo figural. Por influjo de la vehemencia estremecedora va enternecer la rigidez, mitigar el rigor. El transporte emotivo y la suelta de los sentidos traslaticios movilizarán poéticamente la pétrea firmeza, la prieta concreción de esa carga realista o la fijeza sentenciosa de lo catequístico, del previsible mensaje político. Lo taxativo, la estereotipia, lo apodíctico serán relativizados por sugestivos desvíos, expresivas alteraciones, insinuantes indeterminaciones, o serán desenfatizados por los dubitativos signos de interrogación. También el epos de la etapa optimista, la de la explosión insurreccional, se incorpora aquí a emotivos complejos de conciencia, es reinstalado en la plurívoca trama subjetiva, es remitido a la intimidad del sujeto sensible. Lo épico es recuperado por lo lírico.

MEMORIA Y BALANCE
DE NUESTRA MODERNIDAD

Todo era tan claro en la década de los sesenta cuando empecé a publicar mi poesía. Ahora confirmo que gocé del privilegio de un corte histórico y también estético de extraordinaria nitidez. Coincidía con una emergencia o insurgencia generacional (quizá el espejismo de las generaciones sea un efecto de la historia, de ese reloj y espejo del mundo, o un comodín denominativo). Los poetas latinoamericanos surgidos entonces tuvimos neta conciencia de lo que había que hacer en arte, en todas las artes, incluida la verbal, porque un tiempo renovador, oso decir una época (las periodizaciones siguen siendo cuestión de óptica) de apertura, de horizonte despejado y perspectiva promisora pedían cierto tipo de respuesta poética. No podíamos reincidir en los mundos representados y en los modos de representación, en las figuraciones simbólicas y procederes retóricos de la poesía inmediatamente precedente, de aquella que aún no tiene rótulo continental y que en la Argentina se distingue con el vago apelativo de «generación del 40». Ella corresponde a los reticentes y refinados nietos del simbolismo e hijos de un surrealismo completamente amaestrado, reducido a la pesca de alguna metáfora osada y a cierto tipo de asociaciones fantásticas como las que se ven en la pintura surrealizante de los cincuenta, o como las que aparecían en París en los escaparates de las peluquerías para señoras. Para nosotros, estaba esa poesía demasiado ligada a lo chamánico, a lo epifánico, al transporte transfigurador, a la otredad ultraterrena. Ejercía un comercio harto remanido con el misterio, con lo enigmático en tanto llave de acceso a los arcanos mayo-

res. Atribuía al poeta condición de oficiante de secretos ritos gnósticos. Y toda esa carga de sublime inmanencia o de ideal trascendencia (lo que el simbolista Mallarmé llama la Idea, con mayúscula mayestática, y Darío, unas veces la forma que no encuentra su estilo y otras veces la sagrada selva) era portada por pequeñoburgueses compuestos, circunspectos, atinados, atildados, que se congregaban en sociedades de escritores para repartirse recíprocamente premios literarios y que se disputaban el acceso a los suplementos dominicales de los diarios más conservadores. Julio Cortázar, quien se autoexpulsó de aquellos círculos áulicos para preservar su fuerza de rechazo, su capacidad eruptiva, su frescura genésica, ironiza en varios pasaje de *Rayuela* acerca de su ex cofrades:

> *Hubiera sido tan fácil organizar un esquema coherente, un orden de pensamiento y de vida, una armonía. Bastaba la hipocresía de siempre, elevar el pasado a valor de experiencia, sacar partido de las arrugas de la cara, del aire vivido que hay en las sonrisas o los silencios de más de cuarenta años. Después uno se ponía un traje azul, se peinaba las sienes plateadas y entraba en las exposiciones de pintura, en la Sade y en el Richmond, reconciliado con el mundo* [1].

No podíamos acatar las artificiosas simetrías de esa versión armónica del mundo que no correspondía para nada con nuestra constancia de lo real. No podíamos instalarnos por pura ilusión en un mundo deliberadamente bello, «arquitectónico»; no queríamos adaptarnos a la «serenidad goethiana», adoptar una prosopopeya aúlica que autorizaba reincidir en el equilibrado soneto, reiterar las formas primorosas y las gráciles cadencias. Como Cortázar y con Cortázar, nos urgía salir del dorado columbario.

Pero no caigamos en la incriminación, en la querella y menos en el sociologema. ¿Qué es lo que rechazábamos, qué

[1] Julio Cortázar: *Rayuela*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1963, cap. 48, p. 339. *Vid.* también cap. 75, p. 444.

no podíamos perpetuar o perpetrar de la poética precedente, la de la vuelta al orden, la de la poesía centrípeta que salvaguarda con obstinación su pureza, es decir, su honorable irrealidad? Ante todo, su pasatismo formal, su pulcritud, su mantenimiento de la prosodia clásica, su mesura compositiva y su retención imaginativa. Esos poetas se habían encargado de contener las audacias, de atemperar las torsiones y distorsiones, los saltos, quebraduras y cabriolas de la primera vanguardia, de clausurar el periodo de experimentación. Procuraban refrenar el riesgoso ejercicio de las libertades textuales, reprimir los aflujos entrañables, moderar la descarga libidinal, morigerar la inscripción de la turbamulta íntima. Se proponían restablecer la conveniencia, restituir la compatibilidad, la legibilidad y la previsibilidad convencionales. Buscaban restaurar el consenso estético tradicional; tanto, que esta poesía precedente nos producía un efecto monótono de lectura, como si todos los poemas proviniesen de un mismo autor que adopta numerosos seudónimos. Por eso en 1965, cuando apareció mi *Ciruela la loculira,* le añadí un epílogo humorístico donde decía:

> *Quizá la poesía que se escribe actualmente en castellano provenga casi toda de un mismo autor. Para despistarnos, adopta innúmeros seudónimos. Pero sus libros, detrás de las diferencias temáticas, delatan uniformidad de estilo, idéntico registro, unidad de tono, iguales recursos, lenguaje semejante. Ese mimético poeta sabe multiplicarse, cambia de identidad, hasta de sexo, y termina por engañarnos. Nos hace creer en su simulacro de multitud*[2].

En verdad, no podíamos entrar en el juego de los poetas del 40. Nos parecía demasiado estrecho, harto reservado; no podíamos deleitarnos con las gamas sutiles, con las transiciones

[2] Saúl Yurkievich: «Alegato», *Ciruela la loculira,* La Plata, Ediciones del Asterisco, 1965, p. 43; incluido luego en S. Yurkievich: *Fricciones,* México, Siglo XXI, 1969, p. 59.

graduales, con la matizada pulcritud, con ese estro de cadenciosos acordes, con ese retorno a la estética armónico-extensiva. No nos sentíamos ya compatibles con ese valerysmo, con ese rilkismo, con ese hölderlinismo pasado por el tamiz heideggeriano. Lo pretendidamente iniciático, lo alquitarado y quintaesenciado de *Orígenes* o del grupo de la *Mandrágora* semejaba para nosotros arte de bisutería, y lo que se pretendía iluminativo, contacto con la gracia y trato con lo milagroso, esa unción de oficiantes que acceden al sagrario, nos parecía la pequeña puerta de entrada a un *cabinet d'amateur.* Aquella poesía no correspondía con la época; se hacía de espaldas al mundo; obraba de refugio personal, de encapsulamiento protector contra un tiempo tempestuoso, de generaciones y de destrucciones violentas. Se sufrían entonces las secuelas de la II Guerra: la guerra fría con el cerco de Berlín, la amenaza atómica, la nueva carrera armamentista, el peligro de que los terribles enfrentamientos bélicos de la periferia —Corea, Vietnam— se generalizasen, y a la par, se vivían las sacudidas revolucionarias del Tercer Mundo que pugnaba por emanciparse de todo coloniaje. Nosotros, los hijos de Auschwitz e Hiroshima, no podíamos evitar el mundo, y no queríamos ausentarnos. Pensábamos que la poesía debía retomar el contacto con un presente tan convulso como incitante.

Por suerte contábamos con Nicanor Parra para desconfiar del culto a las bellas formas y las supremas armonías, para desacralizar lo místico, desinflar lo mítico, recelar de lo talismánico. Con Parra, podíamos desconsiderar las prerrogativas que se arrogaba la palabra poética, recelar de su pretendida plenipotencia; podíamos contraponer a lo oracular o lo pítico lo paródico, a la originalidad el estereotipo, el lugar común o el *ready made,* a la poesía cósmica la cómica; podíamos chancear, frustrar la evasiva ensoñación por medio del chasco, sustituir la unción ritual por el burlesco. Con Parra podíamos cambiar al demiurgo (según Huidobro: «El poeta es un pequeño Dios») por el hablista. Merced a su descendimiento y a su despojamiento, Parra provoca una ascesis necesaria. Quizá resulte ahora demasiado restrictiva, por su retracción prosódica y su restricción lingüística extremas. Pero Parra necesitó de esa exi-

güidad que casi lo condena al silencio para asestar el golpe valedero —por grueso y raso—, para volver a asentar la poesía en tierra firme. Huidobro fue el primero en emplear el apelativo de «anti poeta» (*Altazor*, Canto I, verso 369), pero era demasiado taumaturgo, demasiado lenguaraz para allanarse. Basada más (aparentemente) en el principio de realidad que en el de placer, la antipoesía, tal como la concibe Parra, contraviene todo lo que la poesía positiva representa, la de —citándolo— los «creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales». Contra el lirismo, Parra propone el prosaísmo; contra lo literario, lo literal; contra la fabulación fantasiosa, el realismo denotativo; contra el sentido figurado, el propio; contra el rebuscado ideolecto, lo sociolectal; contra el arbitrio subjetivo, la crasa necesidad; contra lo insólito y esotérico, lo sólito y exotérico; contra lo virtual subjetivo, lo obviamente manifiesto; contra la incongruencia enriquecedora, el lugar común, contra el rebuscamiento culterano, el grado cero de la escritura.

Parra presenta la constancia veraz (aunque irónica) de quien asume su efectiva (o sea defectuosa) situación existencial. En vez de dar libre curso al deseo que fabula su propio orden, dice la violencia opresiva y represiva del mundo factible. El antipoeta no es «Un alquimista de los tiempos modernos» sino «Un pequeño burgués» [3]; el antipoeta es como yo, un profesor («La matemática aburre/ Pero nos da de comer»). La poesía con Parra rehúsa todo escapismo, huir ilusamente del estrecho círculo de lo contingente. Se instala como puede, no a sus anchas sino a sus flacas, en el contexto social dominado por la alienación. Desbaratada la comunidad natural por un mundo mediatizado (mediático), manufacturado, convertida la lengua en logorrea, en ruido o en la vana interlocución de un diálogo de sordos, instaurado el orden unidimensional, no le queda a Parra sino apelar a un humor desesperado, humor negro sin catarsis que confiere demasia-

[3] Nicanor Parra: «Test», *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, p. 142.

do crédito al lenguaje llano, plagado de clisés. Parra opera por cierre del abanico connotativo, por dismimución de la distancia entre las palabras y las cosas. Pero este empobrecimiento resulta sibilino, sarcástico, porque sirve de conductor a una conciencia corrosiva, a una lucidez disociativa, a una puesta en ridículo de los convencionalismos mentales y de los estereotipos lingüísticos. Todo lo que puede ser apertura fabulosa, subversión de las compatibilidades admitidas, libertad metafórica se asocia en Parra con la neurosis deshilvanadora, con una lógica esquizoidea, rayana en lo psicopático.

Con su evidente primacía del sentido sobre el sonido, del sentido recto sobre el figurado, con su subordinación de lo imaginativo y musical a lo ideológico, a lo idiosincrásico, el poema resulta una realización realizante, referencial, casi ajena al ámbito hedónico. Parra no aprovecha de la autonomía de lo poético, no se basa en su inherencia, se niega a fabular otra factualidad más atractiva, más deleitosa, desecha toda utopía. Anonadado por la restringida experiencia posible, por la fijeza, la alteridad, la reificación de lo real, el sujeto de los antipoemas padece una inserción social insatisfactoria, no logra ninguna conciliación reconfortante (ni en el plano ético ni en el psicológico ni en el estético). Todo se le empobrece, fragmenta, desbarata. Desafectado del orden utilitario, el locutor antilírico aparece como víctima de las formas de vida establecidas, cercenado por un mundo castrador, punitivo y censorio. No opone a su restrictiva contingencia el impulso evasivo de lo utópico, no contrapone a la mala condición el poder fantasmagórico. El peso achatador de su circunstancia aplasta al sujeto que ni por vía estética acepta exonerarse. Parra descarta todo espejismo, no quiere exculparse, desahucia los trucos de ilusionista, evita el vuelo quimérico, el extrañamiento distanciador, el poder ficcional: «La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde/Y la poesía reside en las cosas o es un espejismo del espíritu» [4].

El modo de representación de Parra, una vez operado el saneamiento antipoético, conjurada la hinchazón de la poesía

[4] Nicanor Parra: «Los vicios del mundo moderno», *op. cit.*, p. 50.

gorda o curada la supuración lírica, nos parecía lingüísticamente parco y formalmente exiguo. Pero el mundo por Parra representado es en gran parte el nuestro, el de la clase media urbana, con usos y costumbres de cualquier ciudad moderna, con cultura cosmopolita que poco o nada tiene que ver con el regionalismo rural, con la naturaleza oriunda, con lo telúrico, con el mundo solariego de las relaciones personalizadas y de las solidaridades seculares. En Parra, el paisaje manufacturado, la utilería tecnológica, la era de las comunicaciones, la cultura mediática constituyen como para nosotros una especie de segunda naturaleza. Las ambientaciones de Parra corresponden a nuestro entorno cotidiano; sus puestas en escena condicen por completo con nuestra tempoespacialidad. El aire de la época (o más bien, el torbellino epocal) sopla en los antipoemas, les está insuflado. Parra es ya como nosotros, un historicista, un relativista. Es un humorista lúcido pero no muy lúdico. Denuncia la arbitrariedad imperante en las consabidas relaciones entre las palabras, de las palabras con las cosas, de las cosas entre sí, pero no se aprovecha de ella como lanzadora poética. Pone en el cepo a los significantes, reteniéndolos para que no hagan de las suyas, para impedir sus jugarretas. La antipoesía es por fin penitente.

Consideramos a Parra padrino o paredro, pero nos servimos más de la apertura aportada por César Vallejo respecto a una existencia también cercenada y a parecido horizonte de expectativas nefastas. Fuimos con Vallejo neovanguardistas y más precisamente, a sabiendas o no, neodadaístas. Mientras que el surrealismo es regresivo, pretende recuperar por vía extática, instintiva, la plenipotencia de la palabra primigenia que la censura racionalista y la cultura libresca reprimen; mientras que el surrealismo procura salvaguardar la primitiva plenitud rescatando la visión analógica, la onirogénesis y la percepción parapsicológica, el dadaísmo decide asumir el menoscabo y el quebranto provocados por el mundo moderno, por el orden industrial y sus masivas concentraciones urbanas. Críticos, lúcidos, lúdicos, los dadaístas se hacen cargo de la crisis; cargan con la violencia, la invalidez y el descalabro de ese mundo avasallador consignándolo y transmutando su energia catastrófica

en creatividad estética. A la par que acogen lo inmediato y lo común, lo pedestre y lo remanido, a la par que practican el feísmo y el prosaísmo flagrantes, que se complacen en la estereotipia, que aprovechan de lo cursi y de lo *kistch,* contrarrestan la inanidad, el amoldamiento y el aplanamiento sociales mediante tácticas de choque o de irrisión, por las mezclas más insólitas, por la agitación formal, por la revuelta humorística, por la arbitrariedad jovial, por la apertura sorpresiva, por el sin sentido liberador. Expanden a tal extremo el decible poético que no queda discurso estéticamente inservible; no resta referente o recurso que puedan considerarse extra-artísticos. Sus poemas se caracterizan por la variabilidad, la imprevisibilidad y la admisibilidad insuperables.

Los neovanguardistas del 60 poco o nada teníamos que ver con el surrealismo, sobre todo en sus versiones tardías y un tanto periféricas. Operamos el pasaje del nerudismo al vallejismo. Considerábamos que la poesía de Pablo Neruda, sobre todo la de *Residencia en la tierra,* sincrónica de las primeras producciones surrealistas, aunque no producto de esta influencia, tenía con el surrealismo notables concomitancias: la duermevela mitopoética, el verbo oracular, la abolición de censuras racionales y morales, el mensaje subliminal, la congruencia por desvarío, la aprehensión metafórica de lo indecible. La implantación plena del surrealismo en Hispanoamérica ocurre a partir de los años cincuenta. Octavio Paz, durante su primera estada parisina (1946-1951), entabla a través de su amigo Benjamin Péret relación directa con André Breton; adhiere al movimiento y Breton se incluye su «Mariposa de obsidiana» en la primera antología del surrealismo internacional. Paz será fiel a esta filiación que marca en modo evidente su obra, tanto de ensayista (a partir de *El arco y la lira)* como de poeta (desde *¿Águila o sol?).* Hacia 1950 Aldo Pellegrini y Enrique Molina, apadrinados por Breton, organizan en Buenos Aires una filial surrealista. Ambos asumen esta militancia con notoria ultranza. Otros poetas, como Emilio Adolfo Westphalen, Olga Orozco, Álvaro Mutis, se avecinan al surrealismo con menos ortodoxia. Cunden los discursos surrealistas y los surrealizantes son legión. Los modos surrealistas comprenden un vasto muestrario que

incluye la fantasía descontrolada, el torrente o correncia de metáforas milagrosas (las de nexo inverificable), la lujuriosa descarga seminal, el extrañamiento provocado por excentración, por trastocamientos enrarecedores o el comercio con lo fantástico inspirado en la iconografía propiamente surrealista. El surrealismo en América Latina parece vocacional, como si coincidiese entrañablemente con nuestro incontenible imaginario, en tanto don o fatalidad de excéntricos que no pueden entrar en la racionalidad tecnológica, como expresión propia de arcaicos relegados a la mentalidad mítica.

Nosotros no fuimos surrealistas. Como decía el pintor Roberto Matta cuando André Breton lo excomulgó del surrealismo canónico —«Yo no soy surrealista, sino realista del sur»— fuimos realistas del sur o neorrealistas (un poco a la manera de los narradores y cineastas italianos de postguerra o como el poeta Cesare Pavese). Nos confrontábamos con el surrealismo tórrido, afecto a la orgía metafórica y al frenesí telúrico. Su nostalgia de los paraísos naturales y de la plenitud del adamita no condescendía con nuestro afán de modernidad, sobre todo artística, con nuestra idiosincrasia ciudadana. Su abuso del lenguaje figurado, su factura a menudo desmañada, su insuficiencia instrumental no correspondían al designio de decir nuestro aquí y nuestro ahora multiformes y multívocos con la máxima amplitud estilística. Sólo dos de los escritores de procedencia surrealista, de la misma edad y de parecida órbita estética, podían estimularnos con las mutaciones de su estallada escritura: Julio Cortázar y Octavio Paz, el Cortázar y el Paz de los sesenta, el Cortázar de *Rayuela* y de *62 Modelo para armar*, el Paz de los signos en rotación, de *Salamandra* y de *Ladera este*. Deseábamos devolverle a la poesía toda su capacidad de adaptación, de manifestación; queríamos sacarla del ensimismamiento psicológico y de la estrechez sociológica para reinstalarla en la candente y pujante actualidad; anhelábamos volver a vincularla con la lengua viva y con la experiencia inmediata. Por eso, cunde en nuestra poesía lo coloquial que la prosifica y lo eventual que la narrativiza; en ella, el contar y el cantar urden un vivaz contrapunto, consuman su hibridación. Nos proponíamos restituirle el talante humorístico y el

talento lúdico, devolverle la disponibilidad de dispararse en todo sentido y de disparatar; intentábamos desacralizarla, desalmidonarla para avisparla, para que recobrara la agilidad, la fluidez, la versatilidad; queríamos pertrecharla con toda clase de implementos para que pudiera decir la totalidad de lo decible. Tal es la poesía que por entonces escribíamos, entre muchos otros, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Heberto Padilla, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Enrique Lhin, Juan Gelman, Rodolfo Hinostroza y yo.

En los sesenta la historia del continente vuelve a ponerse en marcha. La revolución cubana instaura y consolida un régimen socialista, el primero en América Latina; múltiples movimientos de liberación eclosionan pugnando por derrocar a las retardatarias dictaduras, por desalojar a las anacrónicas oligarquías, por abolir los regímenes de explotación y expoliación. El desarrollo de la clase media urbana (a la que pertenecemos netamente los poetas del 60) provoca un acceso masivo a la educación y al usufructo de la cultura. Los escritores ahora pululan. La edición se organiza a escala industrial y asegura una adecuada difusión de los libros por toda el área hispanoparlante. Las interrelaciones culturales se acrecientan; los intercambios artísticos y sobre todo la buena distribución editorial y la entusiasta acogida de los autores latinoamericanos promueven la sincronización de las culturas locales con la continental, que las enriquece y moviliza mediante una estimulación creciente. Todo se entrama e imbrica; la textura cultural del continente se espesa y dinamiza, asegura a los artistas y escritores latinoamericanos una circulación y una recepción óptimas. El reloj cultural y el político consuenan. (Teníamos por entonces esa constancia del tiempo personal que concuerda con el colectivo en una impulsión alentadora). De nuevo, la espasmódica, la convulsa, la catastrófica historia de América Latina vive un periodo de apertura, de movilización, de estímulo renovador. Otra vez, la utopía revolucionaria, el belicoso mesianismo, la compulsiva redención social cunden acicateados por una miseria, un sojuzgamiento y un atraso insoportables.

Inevitablemente una poesía de pleno asentamiento en ese lugar y en ese tiempo tenía que politizarse. Pero ya habíamos comprobado los estragos de la retórica catequística, de la poe-

sía de propaganda, de la mentada estética del compromiso, la que explicita lo político. Sabíamos que la función poética y la función política son literalmente incompatibles. Sabíamos que el peso de la literalidad referencial y de los ideologemas declarativos producía en el poema un aplanamiento empobrecedor. El sentido, sobredeterminado por el mensaje proselitista, adquiría una fijeza unívoca. Monosemia y monodia impedían la vibración multívoca, la movilidad relacional, la plurivalente equivocidad propia de lo poético. Con una aguzada conciencia crítica de intelectuales en situación (al modo sartreano), que no se sentían ni eslabón de la cadena magnética del cosmos ni portadores del fuego sagrado ni portavoces de nuestros pueblos, nos propusimos participar en los asuntos de la polis, admitir la presión de nuestras apremiantes realidades. Contestatarios conscientes de nuestras contradicciones, expresamos actitudes políticas en tanto facetas de ese profuso y proteico entrevero de experiencias que nos deparaba nuestro estar en el mundo con todo y con todos.

Quizá nada ejemplifique mejor una buena conjunción de lo poético con lo político que la obra de Roque Dalton hasta *Taberna y otros lugares*. Después de este libro magistral sobrevienen la trágica peripecia del retorno clandestino a Nicaragua para luchar a brazo armado por la revolución y el consiguiente enajenamiento de la autonomía poética en aras de la instrucción del pueblo. De *El mar* (1962) a *Taberna* (1969), Dalton libra una progresiva batalla para salirse de la fantasmagoría egótica, de la lujuria teatral, de la palabra posesa, del vértigo ampuloso y patético; puja por reflotar su escritura de la intimidad entrañable hacia la superficie del acaecer cotidiano, por reinstalarse en la compleja y movediza trama de la historia en acción, por reinsertar la contingencia personal en la colectiva. Porque percibe el mundo como agitada coexistencia o coalición de disparidades que se interceptan o separan en cambiante movimiento, adopta los recursos adecuados para transcribirlo: la diversificación discursiva, la mutabilidad formal, el montaje simultaneísta, la articulación fracturada, la multiplicidad focal. En Dalton, el humor hace alianza con el lirismo para evitar toda fijación, toda dogmática, para impedir que se ena-

jene, en aras de la militancia o de la urgencia simplificadora, la especificidad de la palabra poética, para conjurar todo lo que inmovilice, solidifique o esquematice la representación de lo real. Conjugando avanzada estética con avanzada política, Dalton intenta comunicar un acontecer textual tan rico como el extra textual, como la realidad, ese hervidero, ese pandemonio, ese atractivo maremagno.

Lo político se entreteje en nuestros textos con otros varios hilos para dar cuenta de nuestra captación del tejido vivo de la existencia. Y para consignar esta percepción de la cambiante, discontinua y simultánea urdimbre donde lo objetivo y lo subjetivo se intrincan, retomamos la escritura de la primera vanguardia. Procuramos servirnos de su portentoso repertorio de proposiciones formales, tantas de entre ellas apenas explotadas. No estábamos subordinados a ningún principio de autoridad; no reconocíamos ninguna preceptiva preeminente. Nuestros modelos eran múliples, disímiles; no sólo literarios, también pictóricos (la *action painting,* el *pop,* el *op,* el *minimal,* los *mixed media),* gráficos, cinematográficos (incluyendo el burlesco, la comedia musical y el dibujo animado), musicales (la música concreta, la electro-acústica, el jazz, el rock). Era la época de la obra abierta y de las formas estalladas, y por ende adoptamos, como la primera vanguardia, la estética de lo disonante, discontinuo y fragmentario. En estos libros henchidos de posibilidades poéticas se daba la inventiva verbal y el tipo de ensamblajes diferenciales, contrastivos, que convenían a nuestro multiforme proyecto de escritura. Al igual que nuestros ancestros modernistas y vanguardistas, éramos trotamundos literal y literariamente hablando. Y como *globetrotters* por tierra y por papel, nos reconocíamos en la miscelánea imagen del mosaico o del *patchwork.* Vallejo y Huidobro habían empleado ya un montaje basado en la yuxtaposición de secuencias dispares, una combinatoria proteiforme que juega con marcos de referencia y modos de enunciación rivales, haciendo cohabitar en un mismo poema textualidades heteróclitas y diferentes regímenes de articulación. *Ecuatorial,* por ejemplo, pone en práctica una técnica de composición parecida a la del montaje cinematográfico (nacido al mismo tiempo) para comunicar,

mediante cortes, saltos crono y topológicos, activamiento por contraste, conexiones sorpresivas, mediante una ensambladura intermitente, llena de hiatos y altibajos, una visión cinemática. Pero ninguno de estos maestros vanguardistas utilizó el *collage* propiamente dicho, o sea, la inclusión de fragmentos preformulados, extraídos de muy diversas fuentes e insertados en un conjunto disímil, de contextura mixta y antagónica. Estos predecesores habían desmantelado la imagen de punto de vista fijo, habían alterado la sucesión tempoespacial, habían revuelto la representación progresiva, pero no anexaron recortes de textos preexistentes, no interpolaron citas intrusas que, manteniendo su extrañeza, pluralizan la autoría.

Nosotros aprovechamos de la fascinante mediación de T. S. Eliot y de Ezra Pound para apropiarnos del *collage*. Operamos un viraje de influencias, del predominio de la francesa al de la inglesa. Nuestro centro de estimulación estética se trasladó al ámbito anglosajón, al dominio de los imagistas, los vorticistas, los realistas norteamericanos, los iracundos, los *beatniks*, los objetivistas, la escuela de Nueva York. Hicimos nuestra la estrategia de *The waste land*. En este mosaico polimorfo y polifónico, con cambio constante de ubicación, enfoque, locutor y elocución, Eliot contrasta dominios modales antagónicos, la oralidad aliteraria con la prosopopeya áulica, los pedestres y argóticos sociolectos con políglotas y sublimes citas. Adoptamos el discurso nómade, el antagonismo entre lo estético y lo extraestético bruscamente incorporado, el funcionamiento simultáneo en el poema de una retórica y de una contrarretórica. También nos servimos de los *Cantos*, de lo multilingüe y trashumante, de la movilidad verbal y versal, de la variabilidad estilística y prosódica, de lo ubicuo y simultáneo, del avivamiento ideográfico y de la cambiante compaginación. Pound nos demostró el inagotable poder de admisión y aditamento del *collage*, capaz de acoger cualquier otro discurso, incluso el jurídico y el económico. Pound prueba que el *collage* puede alojar todo lo dicho, una extraordinaria mixtura translingüística, transcultural y transhistórica.

Los estímulos que provocan la difusión del *collage* en Hispanoamérica provienen del dominio anglófono. Ernesto Carde-

nal trasplanta a la poesía hispanoparlante los dispositivos poundianos. En *La hora 0* emplea el *collage* como módulo de composición de un extenso poema de protesta contra las tropelías del dictador Anastasio Somoza. Mezclando el melos con el epos, la salmodia con el ex abrupto, lo telúrico con lo financiero, instaura, mediante una sucesión diversa y dispersa de flashes o fogonazos, una ubicua movilidad cinemática. Inserciones intrusas —versículos bíblicos, telegramas, partes militares, la letra de un corrido, etc.— alternan con pasajes líricos, *raccontos* y parlamentos bilingües a cargo de una pluralidad de locutores nominados y anónimos. Portavoces de todos los grupos en juego a la hora cero, la del asesinato del líder popular Augusto César Sandino y la entronización de Somoza, el tiranosaurio, los hablantes representan polifónicamente el abanico social nicaragüense. El *collage* resulta así el recurso más adecuado para figurar la bullente disparidad de nuestras realidades: la coexistencia de desigualdades flagrantes, los antagonismos coetáneos, los explosivos contrastes. El *collage* es la combinatoria que permite simbolizar activamente la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real.

Cardenal transfiere al castellano y al registro de la poesía política los recursos del *collage* poundiano. Los aclimata con menos despliegue cultural, con menos ilustración culterana, menos elaboración rítmica y sonora, menos sofisticación, menos virtuosismo. Los emplea con progresiva pericia no sólo para transcribir ágilmente la historia inmediata, también para captar en vivo la caleidoscópica temporalidad de otras épocas. En *El estrecho dudoso* rememora, mediante una variable parataxis de fragmentos de la más diversa provenencia, plena de préstamos documentales y con constante cambio de protocolo, foco, voz, dirección y dimensión, la colonización de Nicaragua por Pedrarias Dávila. Luego, con la misma mutabilidad compositiva, con esta ensambladura simultaneísta y acrecentando los efectos ideográficos, se aboca a la representación del mundo indoamericano.

Con los poetas del 60 el *collage* se convierte en una matriz formal completamente incorporada a la poesía de lengua española. Así lo prueban, entre otros multiformes y multívocos textos,

Taberna de Roque Dalton y mis *Fricciones*. Subtitulado «Conversatorio», *Taberna* retoma el modelo del poema-conversación inaugurado por Guillaume Apollinaire. Se constituye por yuxtaposición de fragmentos dialógicos que se registran, como ocurre con «Lundi rue Christine», en un café saturado de parlamentos simultáneos. El poema lírico abandona el monopolizador monólogo egocéntrico para volcarse a la oralidad, para acoger la profusa vocinglería pública. Se vuelve colectivo y coloquial. Basadas también en el contraste simultáneo, en la divergencia elocutiva, en las oposiciones rítmicas y tonales, mis *Fricciones* anexan vorazmente fragmentos preformulados de cualquier provenencia que se entremezclan sin discriminación jerárquica para componer un agitador y bullicioso mosaico. Y a la par que acogen la multiplicidad de los mensajes que colman el espacio social, intentan subvertir la logorrea mediática, la lengua manida y vaciada por medio de encontronazos, desvíos, tergiversaciones, cortes abruptos, irrisiones, escarnios, chanzas y chascos.

El arte y por ende la literatura, como la historia que los incluye y condiciona, son oscilantes en su progresión sin progreso. Los anima un movimiento pendular entre inherencia y trascendencia, centrípeto y centrífugo. Alternativamente se concentran en su dominio específico reivindicando sus propiedades inmanentes o se excentran hacia lo extraartístico para vivificarse en contacto con lo impropio. Se quintaesencian o se contaminan. A nosotros nos cupo la apertura de la poesía hacia los demás discursos que circundan su presuntuoso, privilegiado y protegido reducto. Nos tocó volverla a conectar con la imperiosa y estimulante actualidad, para tonificarla inficionándola con los otros decires, para mixturarla y mestizarla. Ahora, finalizada en apariencia la era de la modernidad estética (la otra, dominante, la de la tecnociencia prosigue su avance; de la era atómica ha pasado a los transistores, el láser, la informática y la robótica), terminada la extraversión mundana, cumplida la dilatación liberadora, concluida la pleamar expansiva, viene la bajamar de la vuelta al orden. Cesa la aventura. Cesa lo que descentra y exorbita y la poesía recupera sus privativos fueros, vuelve a replegarse hacia lo que se supone le

es intrínseco. Con perspectiva secular, sabemos que seguimos fluyendo en la corriente de la modernidad; ella arranca con el romanticismo e instaura la tradición de la ruptura y por ende el balanceo entre tendencias opuestas: esotéricas/exotéricas, subjetivistas/objetivistas, simbolistas/realistas, literarias/literales. La poética postmoderna presumiblemente es restauradora; le toca recobrar la potestad mitopoética, la musa museológica, la capacidad de transporte y de transfiguración, la voluptuosa delicuescencia, la matización y la irisación halagadoras. Hastiada de este mundo, vuelve la poesía a perseguir sus quimeras. Vuelve a anhelar otras epifanías.

PROCEDENCIAS

De los ensayos aquí reunidos, algunos se publicaron previamente. «Modernismo: arte nuevo» apareció en *Ínsula,* Madrid, nº 487, 1987; «Leopoldo Lugones: la plenipotencia literaria», en *Nova Renascença,* Oporto, vol. IX, verano de 1989/verano de 1990; «El efecto manifestario, una clave de modernidad», en Ivan A. Schulman (ed.), *Recreaciones: ensayos sobre la obra de Rubén Darío,* Hannover, Ediciones del Norte, 1992; «El ser que se disocia», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, nº 454-55, abril-mayo 1988; «Los avatares de la vanguardia», en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, nº 118-119, enero-junio 1982; «Metaforicé con fervor», en *Río de la Plata,* París, nº 4-5-6, junio 1987; «*Altazor,* infinauta del infimento», en *América, Cahiers du CRICCAL,* París, nº 6, 1989; «*España, aparta de mí este cáliz:* ¿poesía prosélita?», en *La Torre (Nueva época),* Río Piedras, nº 2, abril-junio 1987; «Octavio Paz: la fábrica y la figura», en *Ínsula,* Madrid, nº 532-533, abril-mayo 1991; «La prefiguración de una nueva forma novelesca», en Keith Mc Duffie (ed.), *Homenaje a Alfredo A. Roggiano en este aire de América,* Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990; «Homero Aridjis: ficción histórica y fantasía rememorativa», en *Vuelta,* México, nº 133-134, diciembre 1987-enero 1988; «La violencia estremecedora de lo real», en *Río de la Plata,* París, nº 7, septiembre 1988; «Memoria y balance de nuestra modernidad», en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane,* Milán, nº 11/12, 1990.

Este libro
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos de
Huertas, S.A., Fuenlabrada (Madrid)
en el mes de abril de 1996.

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS, Y NO COMERCIALES

Otros títulos publicados en esta colección:

FERNANDO SAVATER
La infancia recuperada

EMILIO LLEDÓ
Memoria de la ética

RAFAEL ARGULLOL
Sabiduría de la ilusión

HERBERT R. LOTTMAN
Albert Camus

NORBERTO BOBBIO
Derecha e izquierda

WALTER BENJAMIN
Haschisch

ENRIQUE GIL CALVO
Prisa por tardar

MANUEL CRUZ
¿A quién pertenece lo ocurrido?

TZVETAN TODOROV
La vida en común

JUAN MARICHAL
El secreto de España

DIEGO HIDALGO
El futuro de España

FRANCISCO TOMÁS Y VALIENTE
A orillas del Estado

SUSAN SONTAG
La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas

TAURUS

SAÚL YURKIEVICH

la movediza modernidad

Vivaz, versado, penetrante, este libro abarca el ciclo completo de la modernidad literaria en Hispanoamérica. Aborda su trayectoria conectándola con el acontecer estético internacional. *La movediza modernidad* se propone así caracterizar la literatura de nuestra época. Muestra cómo el cambio de mentalidad causado por un mundo en continua mudanza motiva una constante renovación de concepciones y procederes artísticos. Da cuenta de las fases y formas de una era, de aquello que engloba un conjunto representativo de obras, explica el movimiento que las coaliga en una misma progresión. Los análisis generales de cada periodo (modernismo, vanguardia, neovanguardia, barroco) alternan aquí con estudios particulares sobre sus escritores distintivos (Darío, Lugones, Borges, Vallejo, Huidobro, Paz, Lezama Lima, Girri, Orozco, Aridjis, Gelman), o sobre la invención de nuevos dispositivos (el manifiesto literario, la metáfora inverosímil, la subversión humorística, la imagen caótica, la mezcla de géneros),

ISBN: 84-306-0044-2